PZ
0584

teatrul

www.cimec.ro

t e a t r u l

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-șef: Horia DELEANU Colegiul de redacție: Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA

www.cimec.ro

teatrul

octombrie **10** 1957

anul II

		pag.
Gr. VASILIU-BIRLIC	**La început de stagiune**	3
Andrei BĂLEANU	**Cîteva idei despre „teatrul de idei"** .	5
Paul LANGFELDER	**Ce e neobişnuit în dramaturgia lui Bertolt Brecht**	8
Miron NICULESCU	**Un teatru de la capătul ţării** . . .	15

VENEŢIA 1957

Paul CORNEA	**Noi căi în cercetarea teatrală contemporană**	21
Horia DELEANU	**Cronică veneţiană**	27
Const. CIOPRAGA	**Topîrceanu, om de teatru**	31
Ossia TRILLING	**Prima stagiune a Teatrului Naţiunilor** .	59
—	**Teatru în Vietnamul de Nord** . . .	62

CRONICA

H. DEL.	**Imitaţie şi improvizaţie**	65
	Florian POTRA — Acurateţe stilistică ; **Mircea ALEXANDRESCU** — Necazurile debutului ; **Ecaterina OPROIU** — In gen „estival" ; **Sergiu MILORIAN** — Două comedii clasice ; **Mira IOSIF** — „Situaţie" şi „morală".	67

INSEMNĂRI

	Al. MIR. — Pentru piesele lui Camil Petrescu ; **I. FLAVIUS** — Însemnări pe o jartieră . . . ; **Al. P.** — Să discutăm ; O poveste . . . ; **R. C.** — Coautorii ; **Mihai CRIŞAN** — Spectacole secrete . . . ; **Fl. P.** — Prezenţa recuzitei	78

Gc 226.030

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII

www.cimec.ro

MERIDIANE pag.

Un nou succes romînesc ; **V. D.** — O grădină zoologică, un autor clasic şi o gorilă ; — În cinstea marii sărbători 84

Ştiri din...

U. R. S. S., Austria, R. P. D. Coreeană, R. P. F. Iugoslavia, Suedia, Grecia, R. P. Bulgaria, Norvegia, Argentina, India, R. Cehoslovacă, Japonia, Spania, Uruguay, Brazilia 86

CĂRŢI — REVISTE

H. ZALIS — Reactualizarea unui mesaj ; **Dumitru SOLOMON** — Interpetări ale dramaturgiei lui Camil Petrescu 91

CALENDAR 95

Coperta : Toni Gheorghiu

www.cimec.ro

La început de stagiune

Nu mai ţin minte care actor francez (mi se pare că Sacha Guitry) a spus odată, la începutul unei stagiuni: „Le printemps c'est le commencement de la vie; l'automne c'est plus que ça; c'est le commencement du Théâtre..." [1]. Pe vremea cînd am citit această butadă, eram încă foarte tînăr (ţin foarte mult la acest „foarte"), atît de tînăr, încît n-am înţeles aproape nimic din paradoxul umoristului francez. Trăiam în afară de anotimpuri, puţin îmi păsa cînd începe viaţa şi cînd sfîrşeşte teatrul. Stabilisem de mult cîteva ecuaţii — să-i zicem existenţiale — între viaţa *mea* (ţin mult la acest posesiv) şi teatru; între teatrul meu şi viaţă. Că era primăvară, copaci în floare, dragoste peste tot, ce conta; eu jucam. Că era toamnă, plecau cocorii, începeau vînturile să bată şi frunzele să cadă, puţin îmi păsa; eu începeam să joc. Şi în felul acesta s-au perindat multe şi splendide anotimpuri, am simţit cum mi se topesc superlativele (nu mai eram „foarte"), cum tot mai rar şi mai prudent spun „eu" sau „al meu". Şi, într-o zi, am înţeles că nu fără rost „mon vieux Sacha" insinua că atunci cînd viaţa, care a început primăvara, se pregăteşte pentru odihna sub pămînt, teatrul îi ia flacăra din mînă şi, proaspăt ca un efeb antic, o trece peste frigul iernii, peste criza ploilor de primăvară, şi o duce pînă cînd ecloziunea vieţii în vară o face să merite o clipă de odihnă. De aceea, la această frumoasă oră a începuturilor autumnale, eu, actorul şi „bătrînul" din mine (n-am spus „actorul bătrîn" !), mă închin în faţa acestui splendid eveniment — începutul unei stagiuni de teatru — prin care esenţa nobilă a vieţii, vibraţia şi curajul tinereţii, înţelepciunea florii trecute în fruct, a frunzei smulse de vînt îşi trec prerogativele şi esenţele în mîinile fine şi expresive ale artei. Seminţele au coborît sub pămînt şi aşteaptă; subpămîntul scenei noastre (ateliere, croitorii, săli obscure în care se repetă luminoasele replici) va răzbate curînd în aplauzele de aur ale premierelor. Va începe primăvara artei, în toamna roadelor obosite. Eterna primăvară, în care cu toţii întinerim, în care cu toţii iubim, din care nici unul din noi n-are voie să lipsească. Trage-se cortinele, aprinde-se luceferii reflectoarelor; să sune cuvîntul, să tremure inima! Răsucească-se-n vraja scenei floarea talentelor; crească în soarele entuziasmului fructul nemuritor al adevărului! Cei trei pereţi între care ne mişcăm sînt din carton vopsit, dar simbolizează adevărul, binele şi frumosul. Iar voi — onorat şi iubit public — consideraţi-vă invitaţi la cel mai nobil banchet: totul s-a făcut pentru voi, prin voi. E banchetul

[1] Primăvara e începutul vieţii; toamna e mai mult decît atît; e începutul Teatrului.

www.cimec.ro

victoriilor voastre, banchetul secerișului, banchetul succeselor în muncă, banchetul prin care arta vă pune la picioare roadele sublime ale vieții.

Nu-mi plac rapoartele de activitate și saluturile convenționale ; sînt actor, deci liber de a fi oricînd adolescent. De aceea, declar că nu pot decît sentimental să inaugurez o stagiune teatrală. Altfel, mă intimidez, așa cum mă intimidez de fiecare dată cînd trebuie să vorbesc în altă parte decît pe scenă. Acum însă, mi-e inima plină și gîndul luminos ca mersul unei vestale. Un vînt de pace adie în lume și viața devine din ce în ce mai frumoasă. Copiii cresc (și cresc frumos !), și în țara de unde vine lumina, această tinerețe serbează 40 de ani. Pentru noi, victoria socialismului într-o țară vecină și prietenă înseamnă victoria definitivă a artei. Patruzeci de ani nu mai înseamnă o stafie ce umblă prin Europa ; ci înseamnă o realitate, în fața căreia trebuie să tremure toate stafiile. Cuvîntul prietenie, în această zodie a istoriei, pentru poporul nostru înseamnă cea mai categorică garanție a propriilor idealuri. Iar pentru noi, servitori credincioși ai artei, acest cuvînt e sinonim cu toate cuvintele frumoase pe care le putem rosti, cu toate speranțele mari, pe care le putem realiza, cu lupta împotriva amintirilor urîte pe care ne străduim să le putem îngropa.

De aceea, permiteți-mi, iubiți colegi de breaslă, autori, actori și regizori, mecanicieni, cortinieri și peruchieri, toți cei care serviți răsfățata (deși tînăra) noastră Thalie, să vă urez an bun și recolte bogate. Ogoarele au fost mănoase, cerul milos ; semnele vremii sînt bune, și noi harnici. Nu aveți nici un motiv să vă îndoiți că toamna pentru noi înseamnă a doua primăvară. Iată, eu, spre exemplu, de cîțiva ani încoace am obiceiul să schimb ultimul cuvînt dintr-un vers elegiac pe care-l cunoaștem cu toții, vers care, pe vremea cînd eram „foarte", mă emoționa pînă la lacrimi. Cu toate tîmplele mele aproape cărunte și foile din calendar smulse de mîna necruțătoare a vieții, eu, alături de voi, îl spun astăzi în felul următor :

Sosesc cocoarele, sosesc
De după deal de țintirim
Și anii trec, copiii cresc
Și noi... ÎNTINERIM.

www.cimec.ro

Cîteva idei despre „teatrul de idei"

Toată lumea cochetează astăzi cu „teatrul de idei" şi a vorbi despre Brecht e o chestiune de *bon ton*. Mi se pare însă că din această cochetărie n-a ieşit multă vreme o dragoste adevărată, căci nici un teatru — cu excepţia ansamblului german de la Sibiu, care a montat *Mama Courage* — nu s-a învrednicit pînă de curînd să pună în scenă vreo piesă de Brecht sau Maiakovski, nici o editură nu s-a învrednicit pînă în prezent să tipărească teatrul lui Brecht.

Aceste ciudăţenii de necrezut le datorăm extrem de temerarilor noştri regizori şi directori de teatru care, în goana lor neobosită după „varietate", n-au pregetat să se gîndească pînă şi la reluarea celor *Două orfeline;* le datorăm prea activelor şi operativelor noastre edituri, care au descoperit abia recent dramaturgia lui Maiakovski ; şi va trebui, probabil, încă multă vreme ca să-l citim în romîneşte integral pe Brecht ; le datorăm şi OSTEI, care nu ştiu ce mai aşteaptă ca să obţină un turneu al atît de mobilului „Berliner Ensemble" ; le datorăm în fine nouă, celor care ne ocupăm cu critica dramatică şi care, de multe ori, uităm forţa combativă a profesiunii noastre şi ne mulţumim cu simple constatări.

Discuţia trebuie totuşi deschisă şi redeschisă.

Cînd, prin bunăvoinţa factorilor amintiţi mai sus, aceste lacune de mult cunoscute ar fi în sfîrşit înlăturate (nu e vorba, desigur, numai de Brecht şi Maiakovski, ci şi de *comuniştii, revoluţionarii* Lorca, Hikmet, Vişnevski, de marile piese de idei ale lui Shaw etc. etc. etc.), atunci se va vedea, poate, că Brecht e uneori greşit înţeles şi se va spulbera legenda teatrului „cerebral", care circulă astăzi. Nu există teatru „rece", golit de pasiune, de sentiment. Despre asemenea interpretări eronate Brecht spunea undeva că are sentimentul unui matematician căruia i s-ar spune : „Sînt de acord cu d-ta că doi şi cu doi fac cinci". Nici vorbă de cerebralitate pură şi dezbatere rece de idei. Brecht e un emotiv, iar principalul său îndemn către actor este de a învăţa de la viaţă. El scrie că „pe scena teatrului realist e loc numai pentru oamenii vii, oameni cu carne şi sînge, cu toate contradicţiile, pasiunile şi faptele lor. Scena nu e un ierbar sau un muzeu, în care să fie expuse păpuşi fără viaţă. Sarcina actorului e de a crea imagini ale unor asemenea oameni".

Prezenţa oamenilor vii ţine de însuşi specificul artei teatrale. Comunicarea pur intelectuală de la scenă la public, în afara solicitării emoţiei, e tot ce poate fi mai antiteatral. Pot citi, eventual, un roman care se păstrează în sfere strict cerebrale, dar a asista la un spectacol de acest fel, a sta pe scaun trei ore şi a asculta oameni care transmit numai gînduri — nu şi sentimente, iată o fantezie pe care numai necunoaşterea a putut-o pune pe seama unui mare dramaturg.

Aceasta nu înseamnă că teatrul de idei exclude convenţionalitatea ; dimpotrivă, acest

www.cimec.ro

gen e cel mai aproape de simbol, de fantastic (Maiakovski), de caricatură (Hikmet : *Ivan Ivanovici)*, de fabulă, basm (Brecht : *Cercul de cretă)*. Piesa de idei poate porni nu numai de la o împrejurare veridică, ci și de la una vădit născocită, luînd ca punct de plecare un : „Ce-ar fi dacă ?"... Dar odată acceptată o premisă, fie și imaginară, raporturile care urmează trebuie să fie umane, firești, credibile și deci emoționante.

*

Teatrul de idei nu este o descoperire recentă. *Hamlet*, în comparație cu *Othello*, este o piesă de idei : *Faust* este o piesă de idei, spre deosebire de *Avarul*. Nu înțelegem prin aceasta doar că la baza unei asemenea opere ar sta o idee, căci la baza oricărei piese — inclusiv a pieselor de caractere, de moravuri — stă o idee. Teatrul — ca și orice artă — nu există fără idei. În „teatrul de idei", sufletul conflictului îl constituie însă urmărirea unei concepții, realizarea sau înfrîngerea ei, demonstrarea sau infirmarea ei.

Dar drama nu poate rămîne în sfera ideii. Forța și însemnătatea ideilor stau în aceea că ele trezesc emoții, influențează activ viața. Drama de idei provine din confruntarea ideii cu viața. De pildă, *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu este, din toate punctele de vedere, o piesă de idei. Întreaga acțiune a piesei, de la tragica experiență a lui Petru Dragomirescu și pînă la sinuciderea lui Matei, este îndreptată spre verificarea în viață a unui eșafodaj ideologic care se dovedește mincinos.

Hanul de la răscruce e construit pe aceeași intenție a confruntării ideii cu viața. Personajele sînt puse, prin ipoteză, în împrejurarea care ar corespunde iluziilor propagandei atomice. Ce se va întîmpla cînd ideile se transformă în realitate ? Ele suferă un eșec evident în fața umanității. Nervul piesei, calitățile ei stau aici, în această convingătoare și emoționantă demonstrație artistică. Dar piesa este, după părerea mea, lipsită de unitate, pentru că drama unora dintre personaje nu răspunde la această întrebare centrală. Profesorul își redobîndește dragostea de viață, nu pentru că ideile sale s-au dovedit false, ci, mai ales, pentru că și-a regăsit iubita din tinerețe. Logodnicul este pus, din punct de vedere dramatic, nu atît în fața perspectivei războiului, cît în fața morții, în genere. Femeia nu are conștiința a ceea ce se petrece, și pentru ea evenimentul nu reprezintă propriu-zis o experiență edificatoare.

Tocmai pentru că faptele și reacțiile personajelor nu sînt, de multe ori, de natură să confirme sau să infirme o idee, o parte din demonstrația piesei ajunge să se desfășoare prin schimb cerebral de replici, ceea ce explică, după părerea mea, principalele slăbiciuni ale lucrării. Din acest motiv, oricît de paradoxal ar părea, *Hanul de la răscruce* corespunde mai puțin exigențelor teatrului de idei decît *Citadela sfărîmată*.

*

Nimic nu pare mai opus decît *ideea* și *personajul viu*. Sinteza lor cere o temperatură artistică deosebită. Intensitatea extremă a pieselor lui Camil Petrescu, acea duritate, uneori de-a dreptul apăsătoare, exasperantă, izvorăște din plinătatea cu care eroii săi trăiesc o idee. Toată gîndirea, toți nervii lor, toată capacitatea de devoțiune, de creație, de simțire, sînt subordonate unei idei. De aci, o oarecare halucinare, parcă urmărirea unor „idei fixe", care de fapt exprimă setea de absolut. Într-adevăr, nu pare puțin exagerat Pietro din *Act venețian*, care se încăpățînează să n-o ierte pe femeia în care se încrezuse, ba chiar îl vedem mai înclinat să-l reabiliteze pe maimuțoiul ei de adorator ? Și nu e puțin supraomenească pasiunea lui Gelu Ruscanu pentru o „dreptate absolută", tot așa cum stranie poate părea consecvența cu care Andrei Pietraru din *Suflete tari* își urmărește țelul de a cuceri dragostea înfumuratei prințese ?

Evident, eroii lui Camil Petrescu își trăiesc ideile lor la o asemenea tensiune unde nu poate exista nici compromis, nici jumătăți de măsură. Aceasta le dă un ascendent moral

www.cimec.ro

inegalabil, căci nimic nu impune mai mult decît un om pentru care convingerile preţuiesc mai mult decît viaţa.

Societatea burgheză şi mic-burgheză inoculează neîncetat membrilor ei spiritul meschin al capitulării, al compromisului, ideea că în viaţă trebuie să te tocmeşti, să cedezi, ca să cedeze şi alţii, să „te aranjezi", să ai grijă să nu mergi niciodată împotriva curentului. Intransigenţa îndărătnică, profesată de eroii lui Camil Petrescu, e ca un vînt proaspăt, care biciuieşte tendinţa mic-burgheză a „acomodării", a adaptării laşe la mediu.

Într-un mediu de spinări încovoiate, „inadaptabilul" lui Camil Petrescu părea bolnăvicios, pentru că mergea drept. Unde este regizorul care — nemărginindu-se la datele strict istorice ale conflictului dintr-o piesă sau alta — să ştie să releve robusta sănătate morală pe care o respiră piesele lui Camil Petrescu şi să dovedească astfel nu numai posibilitatea, ci necesitatea imperioasă, de a le introduce la loc de frunte, mai ales în repertoriul destinat tineretului ?

*

Discipol al lui Camil Petrescu pe o linie mult mai subtilă decît ar fi numai aceea a dialogului. Al. Mirodan a inspirat eroului său Cerchez din *Ziariştii* această năzuinţă spre absolut, această puritate şi consecvenţă cu sine, care îi dă frumuseţea unui adevărat erou pozitiv, fără a-l transforma însă într-o fantoşă cu însuşiri distilate în eprubetă. Cerchez nu poate da înapoi în faţa nici unei piedici, nu pentru că aşa vrea autorul, ci pentru că aceasta e însăşi legea vieţii sale. La el, între idee şi faptă nu numai că nu există prăpastie, dar nici diferenţă. Ideea este *în el*, este trăită înainte chiar de a fi conceputâ.

De aceea, Cerchez are o degajare şi o siguranţă pe care nu o au mulţi eroi pozitivi în literatura noastră. El nu are a se teme că va face un pas greşit. Chiar dacă ar greşi, chiar dacă greşeşte uneori, el nu e mai puţin înflăcăratul comunist, revoluţionarul devotat şi principial.

Ideea comunismului, la Cerchez, nu suferă amendamente. Exclamaţia : „Ce să-i faci, nu trăim încă în societatea comunistă" — cu care unii preferă să-şi scuze inerţia — este ironizată virulent în *Ziariştii*. Cerchez refuză orice pasivitate sau indiferenţă. Ideea obligă la acţiune, aceasta este una dintre semnificaţiile majore ale personajului.

*

Ideea poate fi uscată, rece, abstractă ; dar ea poate fi şi vie, fierbinte, trăită. Acesta din urmă este domeniul artei.

www.cimec.ro

Ce e neobișnuit în dramaturgia lui Bertolt Brecht

O cercetare a trăsăturilor specifice originale ale teatrului brechtian trebuie să pornească de la teoria lui literară și teatrală. El a creat, conformîndu-se teoriei sale ; putem afirma că teoria brechtiană constituie cel mai desăvîrșit comentar al operei dramatice brechtiene în ceea ce privește specificul acesteia. Sînt poeți care și-au confecționat o teorie, pentru că ea se potrivea cel mai bine talentului lor și pentru că tocmai înlăuntrul limitelor ei, acești poeți își vedeau exercitîndu-se cel mai rodnic, aptitudinile artistice. Nu așa stau lucrurile cu Bertolt Brecht.

Geniul său i-ar fi îngăduit să ia în seamă și metode de creație cu totul diferite decît acelea pe care, călăuzindu-se după teoria lui, le-a folosit. Dimpotrivă ; teoria lui, foarte complicată și contrazicînd toate concepțiile curente asupra teatrului, nu i-a ușurat creația ; i-a îngreuiat-o substanțial. Brecht însă nici nu urmărea să-și ușureze munca ; ceea ce voia el, înainte de toate, era ca piesele lui să aibă eficacitate ; să aibă eficacitate politică, să fie de la un cap la altul propagandă politică — firește, cu mijloacele specifice teatrului. În condițiile epocii sale, el își socotea teoria teatrală pe care o elaborase, drept cea mai indicată pentru obținerea acestei eficiențe politice. A elaborat-o fără pretenția, îndeobște proprie teoreticienilor, de a fi etern valabilă, cu toate că o desemna uneori ca „teatru al erei științifice" și-i prevestea, așadar, o lungă dăinuire.

După părerea lui Brecht, scopul teatrului nu este doar să difuzeze adevăruri sociale ; el trebuie să le și facă practicabile, cu alte cuvinte, să înlesnească înțelegerea lor în rîndul maselor interesate în transformarea lumii. Teatrul trebuie să proclame aceste adevăruri, așa fel încît ele să poată fi preschimbate în fapte. Nu se cer proclamate orice adevăruri, ci numai acelea care sînt utile pentru schimbarea revoluționară a lumii. „Societatea nu are o vorbire comună, atîta vreme cît e împărțită în clase antagonice" [1]. Socialismul științific, dialectica materialistă au stat la baza orientării lui Brecht atît în teoria, cît și în creația sa.

Teoria lui Brecht este cunoscută sub denumirea de teorie a „teatrului epic" ; de asemenea și a „efectelor de distanțare". Fără o mai amănunțită explicare a lor, acești termeni nu pot fi înțeleși de la prima vedere, ba chiar pot induce în eroare.

Teoria lui Brecht se îndreaptă, înainte de toate, cu țăiș polemic împotriva unor tendințe ale teatrului burghez din vremea elaborării ei. Acest teatru pe care îl vedea decăzut, ca o „ramură a comerțului cu stupefiante practicat de burghezie" [2], încearcă să închidă spectacolul într-un cerc magic, să oprească gîndirea în loc, s-o ucidă. Căci,

[1] „Mic organon pentru teatru", 1948 „Eseuri, Caietul 12", Aufbau-Verlag, Berlin, 1953, p. 130.
[2] Idem, p. 109.

www.cimec.ro

periculos pentru orînduirea socială capitalistă este omul care gîndeşte. „Fascismul, cu tendinţa lui grotescă de a accentua elementul emoţional şi, poate, într-o măsură tot atît de mare, declinul ameninţător al factorului raţional pînă şi în concepţiile estetice ale unor scriitori de stînga, ne-au determinat să accentuăm în chip deosebit factorul raţional". [3]

Ceea ce vrea Brecht este „să se insufle spectatorului o atitudine circumspectă, critică, faţă de faptele ce-i sînt înfăţişate"[4]. Participarea afectivă a spectatorului să nu fie împinsă atît de departe încît acesta să-şi piardă facultatea de a raţiona. „Nu se urmăreşte cufundarea publicului în transă, dîndu-i-se iluzia că asistă la o desfăşurare firească, nestudiată. Pînă şi „tendinţa publicului de a se lăsa prins de o atare iluzie", trebuie „neutralizată" prin anumite mijloace artistice" [5].

Spectatorului trebuie să i se amintească neîncetat că se află la teatru şi că nu asistă la ceva real; actorul să nu se identifice cu personajul pe care-l interpretează, dimpotrivă, să-l privească cu ochi critic şi să dea limpede de înţeles că joacă un rol învăţat. Potrivit lui Brecht, o apreciere de felul acesteia: „nu l-a jucat pe Lear, a fost Lear" este nimicitoare [6].

Copertă de program la „Mama Courage" (Berliner Ensemble)

Brecht consideră drept prototip al teatrului epic, „acţiunea care se poate petrece la un colţ oarecare de stradă: martorul ocular al unui accident de circulaţie demonstrează unui grup de cetăţeni cum s-a petrecut catastrofa. Cei care îl înconjoară pot să nu fi văzut accidentul sau numai să fie de altă părere decît povestitorul, să fi „văzut altfel"; ceea ce importă e ca demonstrantul să imite în aşa fel comportarea şoferului, sau a pietonului călcat, sau a ambilor, încît grupul care îl înconjoară să-şi poată forma o părere despre accident" [7]. Demonstrantul nu va încerca niciodată să se identifice pe deplin cu persoana pe care o demonstrează. De asemenea, el nu va înfăţişa decît atît cît e nevoie pentru ca cele petrecute să ajungă a fi înţelese. Ar dăuna scopului său, dacă ar face mai mult. „Demonstraţia lui ar fi tulburată, dacă cei din jur ar fi cumva izbiţi de darurile lui mimetice. În purtarea sa, el trebuie să se ferească de eventuala exclamaţie a vreunuia din cei din preajmă: Cît de real ştie să reprezinte pe şofer! Nu se cade „să captiveze" pe nimeni. Nu are voie să smulgă pe nimeni din cotidian, momindu-l cu „sfere mai înalte". Nu i se cere să fie înzestrat cu aptitudini deosebit de sugestive" [8]. „Un element esenţial al *scenei de stradă* îl constituie comportarea de două ori firească, pe care o adoptă demonstrantul, acesta ţine permanent seamă de o dublă situaţie. Se poartă în chip firesc ca demonstrant şi înfăţişează în chip firesc pe cel pe care îl demonstrează. Nu uită şi nu-i lasă nici o clipă pe cei din jur să uite că el nu este cel a cărui acţiune

---

3 „Despre criteriul raţional şi criteriul emoţional". „Eseuri, 25/26/35". Berlin, 1955 p. 104.
4 „Noua tehnică a artei teatrale" (1940) „Eseuri, Caietul 11", Berlin, 1955, p. 91.
5 Ibidem.
6 „Mic organon pentru teatru", p. 127.
7 „Scenă de stradă". 1940, „Eseuri, Caietul 10" Berlin, 1952, p. 125.
8 idem, p. 126.

www.cimec.ro

o demonstrează, ci că demonstrează numai. Cu alte cuvinte : ceea ce vede publicul nu este o fuziune între demonstrant și demonstrat, nu este nici un factor terț, autonom, scutit de contradicții, cu contururi realizate din contopirea unui factor 1 (demonstrantul) și al altui factor 2 (demonstratul), așa cum ni-l prezintă în producțiile sale teatrul obișnuit" [9].

Aici e locul în care Brecht se depărtează de Stanislavski, pe care, de altminteri, și-l ia în multe privințe drept model.

Dar Brecht duce mult mai departe paralela dintre scena de stradă și teatru. Cel ce demonstrează cum s-a petrecut accidentul nu va urmări să trezească emoții de dragul emoțiilor, ci se va călăuzi de scopuri practice în demonstrația lui. Un element esențial al *scenei de stradă*, și care trebuie să fie prezent și pe *scena teatrului*, dacă vrea să-și merite calificativul de epic, e împrejurarea că demonstrația are o semnificație socială practică. Fie că urmărește să ne arate că accidentul este inevitabil dacă pietonul sau șoferul se comportă într-un anumit fel ; fie că ține să înlesnească clarificarea răspunderilor ; oricum, demonstrația de pe stradă urmărește scopuri practice, intervine pe plan social.

De scopul urmărit prin demonstrație depinde gradul de imitație. Demonstrantul nostru nu e ținut să imite toate, ci doar unele trăsături de comportament ale personajelor sale, atîtea cît pot duce la închegarea unei „imagini" [10].

Esențialul stă, așadar, în repetarea *acțiunii* — acțiunea este fundamentul întregii dramaturgii brechtiene — dar nu în repetarea întregii acțiuni, cu toate amănuntele ei. Vor fi scoase în evidență și subliniate elementele care au o importanță socială practică. Se vor sublinia prin urmare unele trăsături caracteristice ale șoferului și ale pietonului accidentat, ca de pildă : șoferul a fost atent și pietonul distrat, sau invers. Demonstrantul va lua și o atitudine critică față de cele petrecute : va putea chiar să sugereze prin reprezentarea faptelor cum acestea ar fi putut fi ocolite.

Despre aplicarea acestor constatări, la teatru, Brecht scrie următoarele : „Întrucît nu se identifică cu persoana pe care o interpretează, el (actorul — *P.L.*) își poate alege un anumit punct de vedere în raport cu ea. Poate să-și dea pe față opinia ce nutrește despre ea, poate îndemna și pe spectator, care nici el nu a fost îndemnat să se identifice cu persoana interpretată, să adopte o atitudine critică față de ea.

Punctul de vedere pe care se situează este un *punct de vedere socialmente critic*. În cursul reprezentării faptelor și caracterizării personajelor, el pune în lumină trăsăturile care sînt de resortul societății. Jocul lui devine în felul acesta un colocviu asupra stărilor sociale, colocviu purtat cu publicul căruia i se adresează. El stăruie pe lîngă spectator pentru ca acesta, în funcție de apartenența lui de clasă, să ia drept bune sau să respingă acele stări sociale" [11].

Se poate întîmpla ca interpretul scenei de stradă să-și iasă din rol : să se rezume la povestirea unor întîmplări sau la comentarea lor. Procedeul este valabil și în ce privește teatrul epic. Hotărîtor este faptul că accentul cade aci pe acțiune, și anume pe acele elemente ale acțiunii care au semnificații sociale, nu pe caractere, nu neapărat pe deplina lor întruchipare. Este în aceasta un protest al lui Brecht împotriva unui curent specific teatrului decadent, care urmărește să creeze personaje „complicate", „interesante", indiferente față de importanța lor socială.

Deși pune atît de mare preț pe elementul socialmente semnificativ, și mai puțin pe întruchiparea deplină a caracterelor, teatrul acesta nu devine nicidecum abstract. Dimpotrivă, în limitele importanței sociale, el tinde spre cea mai mare concreteță în regie, în interpretare, în decor, chiar și în recuzite. Brecht vorbește cu adevărată încîntare despre un tînăr actor care a deținut la Paris rolul mărunt al lui Filch în *Opera de trei parale* — un rol care presupune nu mai mult de patru minute de prezență scenică. Filch

9 Idem, p. 130, 131.
10 Scenă de stradă, 1940 „Eseuri, Caietul 10", Berlin, 1952, p. 127.
11 „Noua tehnică a artei teatrale", p. 95.

www.cimec.ro

este un tînăr care, după ce a trăit zile mai senine, a decăzut, ajungînd cerşetor. Actorul a fost nevoit să stea nespus de mult în cumpănă pînă să se hotărască în alegerea pălăriei ponosite, în stare să sugereze situaţia personajului ; ba, pînă la urmă, între două pălării selecţionate „în finală", a trăit un adevărat conflict sufletesc. „În ziua următoare, la repetiţie, mi-a arătat o perie de dinţi uzată care îi ieşea din buzunarul de sus al vestei şi care voia să demonstreze că trăind chiar sub poduri, Filch nu înţelegea să renunţe la ustensilele cele mai necesare unui trai civilizat. Această perie de dinţi îmi dovedea că actorul nu fusese mulţumit nici cu cea mai potrivită pălărie pe care izbutise s-o descopere. Iată, mi-am zis fericit, ăsta-i un actor al erei ştiinţifice" [12].

Cu toate că pentru Brecht prezintă importanţă amănunte de felul unei pălării ponosite sau al unei perii de dinţi uzate, în măsura în care ele slujesc la sublinierea unui moment socialmente semnificativ, străduinţa lui nu urmăreşte nicidecum „integralitatea" naturalistă a recuzitei sau a decorului. Aşa se explică elogiul pe care-l aduce scenografului Caspar Neher : «El ştie ca nimeni altul că tot ce nu slujeşte unei naraţiuni, îi dăunează. De aceea e întotdeauna înclinat să sugereze, acolo unde este vorba de elementele „neparticipative". Firește, aceste sugerări sînt stimulente. Ele trezesc în spectator fanteziа care, sub regimul „integralităţii" paralizează» [13].

Teatrul brechtian urmăreşte în mod deliberat distrugerea iluziei ; în acest scop, recurge la anumite mijloace caracteristice deosebite. Brecht cere, bunăoară, uneori, ca orga de lumini să fie pusă în văzul publicului ; ba chiar ca spectatorul să asiste, în parte, şi la schimbarea decorului. Scena să fie statornic şi din plin luminată.

---

12 „O pălărie veche", în vol. „Munca teatrală", Dresdner Verlag, Dresden, 1952, p. 365.
13 „Munca teatrală" p. 164.

Cîteva schiţe de figuri şi măşti de Teo Otto pentru „Mama Courage"

www.cimec.ro

Dar mai mult decît orice atari indicaţii tehnice, construcţia pieselor brechtiene — prin ceea ce se arată şi ceea ce nu se arată în ele, prin ceea ce ele spun şi prin ceea ce ele tac — împiedică publicul să se lase furat de personajul de pe scenă. O anumită distanţă este statornic păstrată pentru a se menţine trează vigilenţa critică a spectatorului. Teatrul brechtian nu e numai lipsit de patetism, ci neapărat antipatetic. El nu evită emoţia ci sentimentalismul. Dacă acţiunea e zguduitoare, atunci deopotrivă faptele înfăţişate şi cele lăsate deoparte, cele rostite ca şi cele tăcute, sînt ţinute a struni emoţia adîncă a publicului, înlăuntrul unor limite care să nu-i „prejudicieze“ participarea raţională.

Teatrul lui Brecht „nu renunţă nicidecum la emoţii. Şi în nici un caz, la sentimentul dreptăţii, la năzuinţa spre libertate şi la mînia dreaptă... Dimpotrivă „atitudinea critică“ pe care caută să o insufle publicului, i se pare că nu ajunge niciodată să fie destul de clocotitoare. Despre *Mama Courage* mărturiseşte: „Cît priveşte prezenta cronică [14] nu cred că ea l-ar putea păstra pe spectator într-o stare de obiectivitate, adică de cumpănire rece a argumentelor „pentru“ şi „contra“. Dimpotrivă, cred sau, să spunem, sper că ea prilejuieşte o pornire critică“ [15].

Departe de orice intenţie de a elimina emoţia, Brecht discută dimpotrivă despre o „criză a emoţiei“, existenţă în o seamă de curente ale artei moderne, de pildă în acela al futuriştilor şi dadaiştilor, şi despre o anumită „congelare a muzicii“ [16]. Decadentismul burghez separă efectul emoţional de raţiune, înlătură cînd pe unul, cînd pe cealaltă, deşi gîndirea şi simţirea sînt, în realitate, strîns legate între ele. La Brecht, emoţiile au un rol exact opus celui pe care îl au în teatrul fascist. La fascişti, emoţiile ucid gîndirea, au o acţiune magică şi mistică; la Brecht ele o fertilizează, o îmbogăţesc cu pasiune. Pe de altă parte, Brecht respinge şi acea concepţie estetică, potrivit căreia opera de artă procitate dialectică între simţire şi gîndire. El precizează cu limpezime importanţa emotivă, iar prin simţire doar să acţioneze asupra gîndirii. La el există un raport de reciprocitate dialectică între simţire şi gîndire. El precizează cu limpezime importanţa emoţiilor în teatrul epic: „Pentru a nu ne depărta de scena-model, (Brecht se referă aci la demonstraţia accidentului de circulaţie — *P.L.*), teatrul trebuie să folosească numai acea tehnică prin care emoţiile spectatorului se lasă subordonate spiritului său critic. Se înţelege, nu voim să spunem prin aceasta că spectatorul trebuie din principiu să fie împiedicat a împărtăşi unele emoţii, ce-i sînt înfăţişate; ci, oricum, că preluarea emoţiilor reprezintă doar o anumită formă (fază, consecinţă) a criticii“ [17].

La Brecht, efectul emoţional exercitat asupra spectatorului este conţinut chiar în acţiune. În cazurile cînd acţiunea este atît de zguduitoare, încît sentimentele ameninţă să precumpănească în dauna raţiunii, Brecht intervine, deplasînd în afara scenei tot ceea ce ar putea impresiona mai puternic pe plan sentimental, şi folosind un limbaj cu totul neutru, aşa fel încît orice explozie de sentimente, să fie exclusă atît pe scenă, cît si printre spectatori. La o adică, atari explozii n-ar putea să dea decît senzaţia unei parodii, deoarece, iată ce spune Brecht despre spectatorii teatrului epic: „Imi rîd de cel ce plînge, îl plîng pe cel ce rîde“ [18].

Nici nu s-ar putea exprima mai precis ideea că Brecht nu pune preţ pe participarea afectivă a publicului, ci pe exercitarea unei gîndiri critice; că el nu se bizuie pe comuniunea dintre spectator şi personajele piesei, ci pe un raport de înfruntare între ei.

În *Mama Courage* — a cărei acţiune se petrece în timpul războiului de 30 de ani — vedem că Mama Courage, deşi îşi cîştigă existenţa de pe urma războiului, vrea cu orice preţ să-şi salveze copiii, să-i pună la adăpost de război. Nu izbuteşte; războiul îi

14 Piesa are următorul subtitlu: „O cronică din vremea războiului de 30 de ani“.
15 „Munca teatrală“ p. 254.
16 „Despre criteriul raţional şi criteriul emoţional“, p. 104.
17 „Scena de stradă“, p. 130.
18 „Teatru distractiv sau teatru instructiv“ (1936) revista „Aufbau“ nr. 5/1957, p. 439.

www.cimec.ro

retează copiii, unul după altul. Nu poți trăi de pe urma războiului, fără să-i aduci jertfe ; pentru a-și salva propriii copii, Mama Courage ar fi trebuit să lupte împotriva războiului, alături de întreg poporul. Dar Mama Courage nu trage aceste învățăminte ; după ce și-a pierdut copiii o vedem, la sfîrșitul piesei, că se înhamă singură la căruța ei de cantilieră, și pornește mai departe pentru a-și cîștiga, ca și pînă atunci, existența de pe urma războiului. O anumită critică cu vederi înguste i-a reproșat lui Brecht că nu a creat în persoana Mamei Courage un erou categoric pozitiv, că nu a întruchipat în persoana ei protestul împotriva războiului. Critica aceasta dă însă înapoi : dramaturgia brechtiană nu urmărește ca spectatorul să tragă învățăminte din comuniunea ce se stabilește între el și erou, ci dimpotrivă — din poziția lui critică în raport cu eroul și adesea din opoziția față de el. Nu Mama Courage trebuie să ia aminte, ci spectatorul. Și Brecht și-a atins pe deplin scopul. Nu credem că există vreun spectator sau cititor al piesei care să nu fi învățat să urască războiul și care să nu fi ajuns la înțelegerea faptului că războiul este purtat în interesul claselor stăpînitoare și pe socoteala poporului.

Pentru a păstra distanța cuvenită între ceea ce se petrece pe scenă și public, se obișnuiește în unele piese ale lui Brecht, ca acțiunea fiecărei scene să fie povestită dinainte, folosindu-se în acest scop anunțuri, coruri, pancarte cu texte ș.a. În alte piese povestește ori comentează un cîntăreț sau un comper. Pe parcursul piesei sînt intercalate cîntece (songuri) care formulează concluziile de sinteză cu privire la cele înfățișate. În felul acesta se șterg hotarele dintre elementul epic și cel dramatic. Se rupe cu unele concepții, ce păreau pînă acum adînc înrădăcinate. Distincția stabilită de Schiller potrivit căreia întîmplările înfățișate de un rapsod sînt de domeniul trecutului, iar ale mimului sînt prin excelență actuale, nu-și mai află în cazul de față confirmarea.

Această spargere a cadrului efectiv dramatic nu a avut însă numai scopul de a evita „cîmpurile hipnotice“ [19] și de a menține o stare de spirit critică, rațională în rîndurile publicului. În concepția lui Brecht, ea era necesară și pentru a putea înfățișa pe scenă complexitatea relațiilor sociale. Chiar și elemente aflate în afara acțiunii propriu-zise, pot interveni în piesă — eventual prin proiectări cinematografice sau multe alte mijloace — pentru a lumina mai puternic mediul social înconjurător. „Pentru înlesnirea înțelegerii celor ce se petrec, devenise necesar să fie valorificată cu măreție și cu semnificație, *lumea înconjurătoare*, în care-și duc traiul oamenii. Această lume înconjurătoare fusese desigur înfățișată și în creația dramatică de pînă acum, dar nu ca un element de sine stătător, ci doar prin prisma personajului central al dramei ...În teatrul epic urma să apară acum ca element de sine stătător“ [20]. Iată o poziție categoric diferită de alte concepții estetice, pentru care opera de artă este un tot închis în sine. De altfel, nici Brecht nu a utilizat întotdeauna aceste mijloace ajutătoare.

Totalitatea acestor mijloace, menite să „distanțeze“ pe spectator de evenimentele care au loc pe scenă și să deștepte astfel în dînsul vigilența critică, Brecht le întrunește sub termenul „efecte de distanțare“. Ele sînt chemate să dea aparență neobișnuită cotidianului, să strecoare în mintea spectatorului îndoială în privința unor lucruri despre care, în chip obișnuit, are o părere decisă. Ceea ce omul vede și aude zi de zi capătă în cele din urmă în dînsul un sens de la sine înțeles, un aspect imuabil. „Întîmplările și persoanele de fiece zi, care stau nemijlocit în preajma noastră, poartă pentru noi pecetea firescului, ni se par cu totul comune. Distanțarea de ele are de scop să le facă mai izbitoare.“

Cum se obțin aceste efecte ? Metoda cea mai simplă este de a pune sub semnul întrebărilor o afirmație, pe care ne-am deprins s-o auzim zilnic, și care ni se pare incontestabilă. Spectatorul este surprins : cum adică, mai încape oare îndoială în privința asta ? Efecte impresionante de distanțare se obțin prin transpunerea unor întîmplări cotidiane în

---

19 „Noua tehnică a artei teatrale“, p. 9.
20 „Teatru distractiv sau teatru instructiv“, p. 438.

www.cimec.ro

trecut, sau într-o țară străină, sau imaginară. Astfel, se creează o distanță, care-i îngăduie spectatorului să adopte o poziție critică. Brecht recurge deseori la parabolă. Intervenția unui element neverosimil distanțează o acțiune, care altminteri ar putea fi considerată comună, cotidiană. În *Omul cel bun din Sezuan*, o biată prostituată ajunge să dobîndească o mică avere. De s-ar întîmpla aceasta mulțumită unei lovituri de loterie sau dărniciei unui admirator bogat, lucrul nu ni s-ar părea neobișnuit. În piesă însă, e vorba despre un dar al zeilor, adică despre o excepție de la orice regulă. Ea dovedește că într-o orînduire socială împărțită în clase o cît de modestă înavuțire a unui om sărac este un eveniment neobișnuit. În *Cercul de cretă caucazian*, un judecător rostește o sentință în favoarea unei sărmane servitoare și în defavoarea stăpînei ei bogate. Brecht realizează distanțarea prin acumularea unui număr atît de mare de întîmplări neverosimile, necesare pentru a se ajunge la această sentință echitabilă, încît spectatorul înțelege: în lumea reală lucrurile nu se pot petrece astfel, în realitate judecătorii stau în slujba clasei stăpînitoare.

Teatrul lui Brecht este un teatru umanist și anume de un umanism-socialist. Brecht nu spune: „omul este bun", ci „omul ar dori să fie bun". Așezarea socială existentă nu-i îngăduie să fie bun; trebuie făurită o nouă așezare socială care să i-o permită. În *Opera de trei parale*, Peachum, acel personaj josnic, spune următoarele:

„Decît necopt, bun orice om s-ar vrea,
Tocmelile lumești însă, nu prea!

Această idee străbate ca un fir roșu mai toate scrierile lui Brecht. În piesa parabolă *Omul cel bun din Sezuan*, vedem că buna și omenoasa Sen Te e nevoită să îmbrace, din cînd în cînd, personalitatea fratelui ei Sui Ta — un om rău, un exploatator — pentru a-și putea permite să fie bună. Căci altfel propria ei bunătate ar duce-o la pieire. În *Jupîn Puntila și sluga lui, Matti*, Puntila, proprietarul înstărit manifestă dorința să fie omenos; dar nu izbutește decît atunci cînd e beat turtă; în stare de trezie, e o canalie.

În studiul de față am dezbătut cu precădere problema trăsăturilor prin care teatrul brechtian se deosebește de teatrul tradițional; nu am avut putința să cercetăm în amănunt prin ce anume se înrudește arta lui Brecht cu orice artă mare. Este Brecht un clasic, în sensul că opera lui va constitui pentru multă vreme un model demn de urmat? Ni se pare probabil că teatrul avansat din țările capitaliste va prelua o seamă de lucruri de la teatrul epic; acolo, condițiile sînt neschimbate și dușmanul este același. Dar e mai puțin credibil că teatrul epic ar putea sluji drept model teatrului în țările socialiste; căci el nu este rodul unor condiții socialiste, iar obiectivele de luptă urmărite au fost aci în mare parte atinse, în totalitate vor fi atinse. Multe din teoriile brechtiene își vor păstra, de bună seamă, viabilitatea, indiferent de orînduirea socială. Ceea ce se va menține însă, cu siguranță pentru totdeauna, va fi opera dramatică și poetică a lui Brecht. Ei îi datorează Brecht poziția lui de clasic al literaturii mondiale. E drept, opera lui Brecht decurge necondiționat din teoria teatrului epic și această împrejurare îi determină specificul. Dar ea va fi jucată și prețuită și atunci cînd teoria teatrului epic va fi fost de mult dată uitării: prin aceasta, opera lui se înrudește cu orice artă mare. Piesele lui Shakespeare nu sînt legate de teatrul shakesperean.

Vigilența politică a lui Brecht, preocuparea lui de a nu lăsa emoțiile să domine rațiunea sînt legate de stadiul de putrefacție al capitalismului, cînd iraționalismul este o armă în mîinile dușmanului. Brecht nu va trebui să fie jucat oricînd la modul „epic". Ar fi nespus de interesant să se încerce a se juca una din capodoperele brechtiene, poate *Viața lui Galilei* sau *Mama Courage*, în două teatre diferite, și în două viziuni fundamental deosebite: de o parte în stilul brechtian, pe baza caietului de regie amănunțit stabilit de Berliner Ensemble, și de altă parte în stilul, să-i zicem, tradițional, cam în genul teatrului stanislavskian.

www.cimec.ro

Un teatru de la capătul țării

Mi-e teamă că lumea noastră teatrală o să primească cu nedumerire aceste pagini închinate în întregime unui teatru care a încheiat abia patru stagiuni, care n-are măcar un emerit și nici n-a luat premiu la concursul tinerilor actori. Ba, s-ar putea chiar ca celelalte teatre maghiare, mai vechi sau mai noi, angajate într-o nobilă dispută artistică, să se supere. Mi-ar părea rău. N-am vrut asta, nici eu și, firește, nici redacția revistei.

Mi s-a cerut și am primit să scriu rîndurile ce urmează, nu pentru glorificarea tînărului teatru maghiar din Satu Mare, ci pentru că, indiferent de plusurile și minusurile lor, tinerii de la Satu Mare slujesc cu sinceritate și dîrzenie un principiu : colectivul. Avestui principiu, care vine să întregească și să îmbogățească vechea noțiune de trupă sau echipă, îi închin, în primul rînd, articolul de față.

Teatrul fără bătrîni

Cu patru ani în urmă, o mînă de tineri maghiari absolveau Institutul la Cluj. Studenți fiind, băgaseră de seamă că îi leagă ceva mai mult decît tinerețea : o comună dragoste de meserie și un fel comun de a înțelege arta pe care o iubeau. Și ca să nu se irosească sporita lor comoară, s-au adunat în jurul prietenului și regizorului lor, Harag György, și au purces împreună la treabă. Așa a luat ființă secția maghiară de la Baia Mare, numărînd vreo 17 sau 18 actori, toți tineri. O zicală romînească învață pe cei care n-au bătrîni, să-i cumpere. Tinerii noștri și-au „cumpărat" și ei trei actori vîrstnici. Cu această mică trupă, covîrșitor de tînără (fără îndoială cea mai tînără din țară ca medie de vîrstă), Harag a făcut în scurt timp adevărate minuni. Prima stagiune, primul succes : premiul I la concursul tinerilor actori din 1954, cu puternicul spectacol *Tinerețea părinților*. În mai 1956, premiul al doilea la decada teatrelor din provincie, cu piesa originală *Zile obișnuite*.

În cîteva stagiuni, teatrul fără bătrîni cucerise un public băimărean, și el cam tot așa de tînăr, și un binemeritat loc de frunte printre teatrele maghiare din țară.

Dar condițiile de lucru erau destul de grele. Împărțeau sala, scena, atelierele, personalul tehnic, zilele de spectacol ale săptămînii și publicul, cu secția romînă. Le împărțeau frățește, nu-i vorbă, dar se cam înghesuiau unii pe alții.

Și treaba mergea destul de greu.

20 de actori în căutarea unui teatru

Există la noi multe clădiri de teatru, în orașe și orășele de provincie care n-au trupă permanentă. Cele mai multe folosesc, cel puțin 300 din zilele anului, ca sală de

www.cimec.ro

cinematograf. În rest, adăpostesc turneele în trecere. De fapt, sînt mai degrabă cinematografe, în care se joacă uneori teatru. La Satu Mare există însă o sală de teatru, propriu-zisă, nefolosită de o bucată de vreme.

Construit spre sfîrşitul secolului trecut, frate bun cu cele din Cluj, Arad şi Oradea, teatrul din Satu Mare, cu sala lui mică şi proporţionată, îmbrăcată în pluş roşu şi stucatură aurită, cu trei rînduri de loji şi cu scena lui lărguţă, a cunoscut o lungă epocă de aur.

Din nu ştiu ce motive administrative, teatrul şi-a închis porţile acum vreo zece ani.

Frumoasa adormită îşi aştepta sortitul. Şi, într-o bună zi, au venit cei 20 de actori care de multă vreme erau în căutarea unui teatru.

În toamna trecută, actorii despre care vorbim s-au pus pe treabă. Au făcut tot (sau aproape tot) cu mîna lor. Au zugrăvit, au curăţat, au reparat, au refăcut instalaţia electrică a scenei, au repetat cu sufletul la gură, şi în octombrie au deschis stagiunea.

Satu Mare avea un teatru al lui. Băieţii aveau şi ei un teatru al lor. Bătrîna sală înviase.

Patru spectacole, un singur stil

9 mai 1957. Primăvară tîrzie şi zburlită. Mă aflam pentru cîteva zile la Satu Mare, într-o comisie. Trebuia să vedem cinci spectacole, mai vechi şi mai noi, sinteză selectivă, se înţelege. Am scăpat primul spectacol, aşa că n-am văzut decît patru: *Din încăpătînare se naşte dragostea* de Lope de Vega, *Iubire* de Barta, *O tragedie americană* după Dreiser şi *Romeo şi Julieta.*

Din încăpătînare se naşte dragostea mi-a pus din plin problema „localizării" clasicilor universali.

Spectacolul mi-a plăcut. Avea vervă, ritm, culoare, adică tot ce poţi cere unei comedii. Mi s-a părut însă mai puţin clasică această comedie, şi încă mai puţin spaniolă.

Autohtonul şi cotidianul au coborît spectacolul prea adesea la nivelul unei adaptări de „aici" şi de „acum".

O anumită muzicalitate în sonorităţile textului şi o anume armonie în plastica actorilor, a grupărilor, a gestului şi a mişcării lipseau.

Mi s-a spus că traducerea lui Attila József are reale valori poetice. Cu părere de rău, n-am simţit asta. (Şi nu cred că e de vină Attila). Or, asta se simte chiar dacă nu ştii o boabă din graiul actorilor.

Köllö Béla, de pildă, avea haz şi isteţime în Valet, dar juca cu un „firesc" care crea grave confuzii de timp şi spaţiu.

Şi, pe urmă, cadrul spectacolului nu prea era potrivit. Decorul, mai degrabă italian decît spaniol, păcătuia chiar prin lipsă de gust. Costumele „fanteziste", fără fantezie. Lumina moartă, inexpresivă, pusă nici pe actor, nici pe decor, ci undeva, la întîmplare. Muzica, oarecare.

Repet, spectacolul mi-a plăcut totuşi. Nu complezent, ci sincer, mi-a plăcut. Pentru situaţiile lui limpezi, pentru acţiunea bine înţeleasă, bine susţinută, pentru tonul sincer al regizorului şi al actorilor.

Elekes Emma, în Servitoarea, a fost proaspătă şi mobilă, iar Bartos Ede, mai ales, a realizat un personaj grotesc cu mijloace vocale şi plastice de cea mai bună calitate.

Am văzut a doua zi *O tragedie americană*, dramatizare după romanul lui Dreiser.

O piesă neînchegată, ca atîtea alte dramatizări. Adică, o serie de episoade (respectiv tablouri) prost cusute între ele, sau cusute cu aţă prea groasă.

Dintr-o asemenea stofă mediocră, Harag a croit un spectacol puternic, ocolind cu îndemînare melo-ul ieftin şi construind cu mijloace sobre, economice, o frescă americană de o mare autenticitate.

Compoziţia spectacolului, remarcabilă. Orchestrarea inteligentă a numeroaselor momente regizorale, întrebuinţarea judicioasă a diferitelor planuri psihologice, dozarea gra-

www.cimec.ro

dată a ritmurilor urmărind consecvent rotunjirea spectacolului pe scene, tablouri și acte, toate au făcut ca această piesă să fie, dacă nu o tragedie americană, în orice caz, o dramă bine regizată și în general bine interpretată.

Ács Alajos, în rolul complex al lui Clyde Griffith, a demonstrat că e un actor cu variate și interesante fețe, dar nu întotdeauna interpretul indicat.

Sensibilă și de o impresionantă candoare, Vass Anna.

În rest, o distribuție solidă a realizat cu surprinzătoare siguranță diversitatea faunei americane contemporane.

De data asta, decorul, costumele și chiar lumina au fost riguros rezolvate. (Ceea ce ar fi meritat și Lope de Vega.)

Al treilea spectacol a fost *Iubire*, piesă a unui scriitor maghiar încă în viață, Barta.

Trei acte de atentă observație psihologică și socială; întîmplări vesele și triste dintr-o familie mic-burgheză cu trei fete de măritat. Totul se petrece într-un orășel de provincie maghiar, în ajunul celui de-al doilea război mondial și în timpul lui. Fără să cunoști limba și fără să fi cunoscut lumea habsburgică în crepuscul, îți dai seama de cumplitul adevăr pe care această piesă îl poartă.

Bartos Ede (Stefan) și Sóos Angela (Iulia) în „Zile obișnuite" de Maria Földess

Piesa lui Barta ar trebui tradusă și jucată la noi.

Spectacolul a fost foarte bun. Cel mai bun din cele patru spectacole vizionate în împrejurarea amintită, și poate cel mai bun din repertoriul sătmărean de pînă acum.

Regia discretă, dar prezentă în fiecare amănunt al unei migăloase construcții scenice. Decorul pitoresc, fără îmbîcseala naturalistă, autentic ca stil, prăfuit și patinat, așa cum îi șade bine unui spectacol de atmosferă și evocare. Costumele decente.

Cît despre interpretare, o bună lecție de sobrietate, sinceritate și mai ales omogenitate. Fără supărare, cele mai mari teatre ar avea de învățat ceva de aici. Mama, tatăl, cele trei fete, ofițerul, poetul și nobilul scăpătat mi-au dat impresia unei foarte bune orchestre de cameră, în care fiecare instrument, fără să-și piardă tonul propriu, se topește în armonia unică de ansamblu.

Poate că aici se confirmă avantajul repertoriului național. În orice caz, *Iubire* e un spectacol care dă — deocamdată — măsura întreagă a forței teatrului din Satu Mare.

Așa cum ultimul spectacol, *Romeo și Julieta*, a arătat limitele și primejdiile aceluiași teatru.

Eram tare curios să-l văd. Fusese respins în prima fază a concursului tinerilor actori. Vîlvă, scandal, discuții pro și contra. L-am văzut și m-am lămurit de la primele scene. În primul rînd, tinerii de la Satu Mare nu pot juca încă o asemenea partitură prea grea și pentru orchestră și pentru soliști. Csiky András mi-a plăcut foarte mult în *Zile obișnuite* și mi-ar plăcea încă mai mult să-l văd în Ibsen sau Strindberg, dar nu m-a convins în Ruy Blas, după cum — să mă iertе! — nu m-a încîntat nici în Romeo. Elekes Emma, excelentă în *Mașenka* a lui Afinoghenov, nu are suflul, strălucirea și puterea emoțională pe care o cere Julieta.

www.cimec.ro

Or, fără un corespunzător Romeo și fără o corespunzătoare Julietă, e temerar să joci piesa.

Dar nenorocirea n-a fost doar aceasta, ci și modul în care au înțeles regizorii să pună în scenă. O greșeală gravă, care a rezidat în decor, a fost deajuns să dărîme întregul spectacol. Nu era un decor propriu-zis, în înțelesul modern, funcțional, ci o reproducere foarte puțin inspirată a dispozitivului fix de care se folosea Shakespeare și pe care noi azi îl numim scenă elisabetană sau shakespeareană. Dispozitivul de la Satu Mare era de neînțeles, fiindcă nu era nici o reconstituire (ceea ce ar fi avut un farmec, dacă nu un folos) și nici o interpretare stilizată, care să devină suportul posibil al acțiunii.

Încă și mai de neînțeles a devenit piesa în acest cadru mort și rigid. Aici era piața, aici chilia lui Lorenzo, aici palatul Capuleților, aici balconul, aici cripta, tot aici Verona ca și Mantua. Și acestea fără nici o schimbare în scenă care să facă trecerea de la un episod la altul. Chiar pe acest dispozitiv fix, regizorii ar fi putut să realizeze o diversitate de locuri, de joc, și să creeze iluzia scurgerii vremii, fără de care fabulația scenică nu poate fi înțeleasă nici măcar de cel mai avertizat spectator. Un joc de perdele și lumini ar fi fost poate soluția cea mai la îndemînă. Așa cum a fost, cea mai frumoasă poveste de dragoste n-a strălucit la Satu Mare.

Bănuiesc că regizorii Kovács și Szabó au văzut între timp filmul lui Castellani și au învățat ce putem scoate noi astăzi — după ce am cunoscut Renașterea și minunile ei de linie, culoare și lumină — din piesa pe care Shakespeare a scris-o acum mai bine de 300 de ani, fără indicații, și a jucat-o fără decor.

Dar asta nu înseamnă că spectacolul n-a adus valori certe. Nici nu se putea altfel. Era vorba doar de aceiași regizori și aceiași actori care ne-au arătat ce pot, în celelalte spectacole.

N-am să vorbesc decît de un singur moment, care mi s-a părut că răscumpără totul ! Romeo și Julieta se întîlnesc la bal. Sînt în prim plan. În al doilea și al treilea plan al scenei, toți dansatorii și invitații încremenesc, ca și cum lumea s-a oprit în loc să nu rupă

Scenă din „Căsuța de la marginea orașului" de A. Arbuzov

www.cimec.ro

vraja. Tinerii se apropie, se sorb din ochi, se sărută lung, lung, în pădurea asta de stane omenești încremenite. Momentul te obligă să-ți ții respirația, ca să participi la vrajă. A fost remarcabil acest moment. Au mai fost desigur și altele, dar nu mă voi opri asupra lor. Eu nu fac aici cronică dramatică. Mă refer numai la niște spectacole, ca să pot vorbi despre un teatru.

Romeo și Julieta de la Satu Mare e un spectacol — după părerea mea — greșit în concepție și realizare, totuși un spectacol interesant, expresie a unui mănunchi de tineri curajoși.

Prin urmare : patru spectacole și un singur stil ? Nu s-ar părea. Recitind, eram gata să șterg „și un singur stil". Poate că e prea mult să vorbim încă de „stilul" teatrului din Satu Mare. Și totuși, el vădește o trăsătură proprie. Bune, mai puțin bune, sau foarte bune, spectacolele acestea sună toate la același diapazon, sună curat și cristalin. O anumită puritate, o anumită febră juvenilă, o lipsă de artificii și de locuri comune, iată ce am putea îndrăzni să numim dacă nu încă „stilul", în orice caz trăsătura distinctivă a teatrului de la Satu Mare.

Trei regizori și un animator

Sînt trei tineri la Satu Mare, care fac regie. Toți, sub 30 de ani. Cel mai „bătrîn", Harag, e regizorul principal și directorul teatrului.

Ceilalți doi își împart frățește piesele — Szabó a pus în scenă *Din încăpățînare se naște dragostea ;* Kovács, *Iubire,* iar amîndoi, *Romeo și Julieta.* Se ajută unul pe altul. Harag îi ajută pe amîndoi, iar ei îl ajută pe Harag cînd e nevoie. Colaborarea nu e acolo o vorbă goală.

Dar Harag nu e numai director și regizor principal El e cel care a adunat actorii încă din studenție și i-a ținut strînși în jurul lui în acești patru ani. El e cel care i-a în-

Scenă din „Nu pot trăi fără muzică" de Móricz Zsigmond

www.cimec.ro

drumat, i-a sprijinit, a împărțit cu ei bune și rele și i-a însuflețit fără răgaz. El e, adică, omul care lipsește în bună parte în teatrele noastre : animatorul.

Nici un decorator

La Baia Mare existau doi pictori scenografi pe care îi întrebuințau deopotrivă secția maghiară și romînă. Acum, la Satu Mare nu mai e nici unul. Decorurile la *O tragedie americană* și *Romeo și Julieta* erau semnate de un pictor clujean (la prima piesă ni s-au părut mai inspirate). Echipei de la Satu Mare îi lipsește deci pictorul. Să-l caute repede și să-l aleagă cu exigență, fiindcă în mai toate spectacolele lor de pînă acum, decorul și costumele i-au dat de rușine. Am văzut în spectacole moderne ca factură și îndrăznețe ca idee, decoruri plate, naturaliste, cu costume urîte și de un gust mai mult decît îndoielnic. Asta nu e permis și trebuie remediat urgent.

Un adevărat colectiv

S-a uzat și s-a abuzat în ultima vreme — în scris sau în viu grai — de așa-numitul „colectiv". Unii au avut chiar aerul să pretindă că asta ar fi o descoperire a zilelor noastre, ca o ripostă dată individualismului.

Numai că — în teatru — formula e veche de cînd lumea, căci nu degeaba teatrul european a început odată cu corul. De la Tespis și pînă azi, epocile mari de teatru au fost rodul unor trupe închegate în ani și ani de trudă comună și însuflețite de histrioni geniali.

Că, în timp, i s-a zis trupă, că-i zic unii azi echipă, tot colectiv se cheamă că este.

Teatrul nu se poate face de unul singur. E nevoie de înmănunchiere de forțe, pentru că teatrul e o artă colectivă.

Dar orice efectiv artistic, orice personal actoricesc se poate numi colectiv ? Firește că nu. Funcționarismul, rutina, disputa dintre generații (care încă e, din păcate, pe cîte undeva, o realitate), diferențele de nivel ca vîrstă, temperament, structură sufletească, daruri și haruri, și mai ales spiritul nociv de concurență sînt tot atîtea rămășițe ale vechii mentalități și tot atîtea piedici în calea creării unor adevărate colective.

S-a vorbit de lipsurile dramaturgiei, ale regiei, ale directorilor, ale ministerului.

Dar cea mai gravă e, poate, lipsa colectivelor.

Avem astăzi vreo 35 de teatre, dar cîteva colective.

Să ne amintim de compania Davila, de compania Bulandra, de încercarea lui Gemi Zamfirescu cu tînăra lui trupă „13 și unul", și să privim cu încredere bătălia pornită de Vlad Mugur, Dan Nasta și Harag György la Craiova, Iași și Satu Mare.

Acești tineri regizori încearcă, prin colectivele lor, să-și aducă contribuția la fața nouă, mai curată și mai frumoasă, a teatrului nostru.

Cel mai vechi și mai încercat colectiv tînăr este, firește, cel din Satu Mare, cu cei patru ani ai săi de lupte, de izbînzi și de înfrîngeri.

Nădăjduiesc că cei din Satu Mare nu-și închipuie că au descoperit America și nu se îmbată de succesele lor de pînă acum.

După cum nădăjduiesc că prima lor înfrîngere *(Romeo și Julieta,* la concurs) n-o să-i întoarcă din drum. Vorba lui Essenin :

Nu-i nimic, mă-mpiedecai de-o piatră
Toate astea pînă mîine trec.

www.cimec.ro

PAUL CORNEA

Noi căi în cercetarea teatrală contemporană

Nu toată lumea care se îngrămădea zgomotoasă pe peronul Gării de Nord, într-o dimineață frumoasă de iulie, pentru a saluta echipa Teatrului Național care pleca la Veneția, știa că există de fapt două obiective ale turneului. Cum e și firesc, în atenția generală stătea spectacolul *Bădăranii* care urma să fie prezentat în cadrul Festivalului internațional Goldoni. Față de însemnătatea acestui eveniment participarea pentru prima dată după 23 August 1944 a unei delegații a țării noastre la un congres internațional al istoricilor și teoreticienilor teatrului rămînea pe un plan de importanță minoră. Acest raport inegal de notorietate era inerent și legitim. Pe de o parte, climatul obișnuit, și aș spune prielnic, al istoriografiei și criticii, e discreția și lipsa de pompă; pe de altă parte, prezența comedienilor noștri într-o competiție Goldoni, în însuși locul de baștină al marelui scriitor, ridica atîtea probleme, punea în mișcare atîtea speranțe, așteptări și pasiuni, încît pe drept cuvînt orice alte preocupări trebuiau să se eclipseze.

Astăzi se cunoaște izbînda strălucită de care s-a acoperit trupa Teatrului Național. Se poate afirma fără exagerare că, după succesele repurtate anul trecut la Paris și acum la Veneția, părerea că teatrul romînesc se plasează într-un loc de frunte în mișcarea teatrală contemporană, a cîștigat aderenți în opinia de specialitate din multe țări.

Delegația noastră la cel de al doilea Congres internațional de istorie a teatrului, din penumbra modestă în care și-a desfășurat activitatea, a consolidat încă această apreciere măgulitoare, pe latura teoretică și metodologică, prin buna ei pregătire și calitatea intervențiilor în dezbateri.

Congresul de la Veneția, despre lucrările căruia urmează să informez sumar pe cititorii revistei, s-a desfășurat între 21—28 iulie, pe insula San Giorgio, colț de tihnă și dulce reverie în zarva și împestrițarea de culori a splendidului oraș. Delegații celor 16 națiuni debarcau pe un chei de piatră, în fața celor patru coloane masive cu capiteluri corintice ale bisericii San Giorgio Maggiore, operă a lui Palladio, de un stil pur, cu o austeră și solemnă echilibrare a liniilor, puțin contrastantă față de cea mai mare parte a arhitecturii venețiene unde nu știu ce voluptate orientală înmoaie chiar rigiditățile goticului și dăruiește volumelor o vibrație aeriană.

Congresiștii lucrau într-o aulă impozantă, dominată de o imensă pînză, probabil datorită unui elev al lui Tintoretto, și-și consumau pauzele într-o curte interioară, înconjurată de colonade de o grațioasă proporționalitate. În mijloc erau niște chiparoși ușor melan-

www.cimec.ro

colici care-şi tremurau imperceptibil frunzele sub adierea diafană a vîntului. Surîsul cerului meridional articulîndu-se cu simplitatea severă a construcţiilor, cu reculegerea meditativă a bolţilor şi aleelor de coloane, crea întîlnirii oamenilor de teatru un decor nobil şi încîntător. Pentru a rămîne în vocabularul de specialitate trebuie să spunem însă că piesa n-a fost totdeauna la înălţimea cadrului plastic, deşi bunăvoinţa n-a lipsit şi rezultatele dezbaterilor pot fi apreciate ca pozitive.

Unele neajunsuri au provenit din mizanscenă.

Congresul şi-a distribuit problemele la ordinea de zi în trei secţii care urmau să lucreze succesiv, în şedinţe plenare, şi anume : metodologia cercetărilor teatrale, commedia dell'arte, relaţiile teatrului cu muzica şi coregrafia. Delimitarea cadrului discuţiei a făcut-o într-o alocuţiune inaugurală profesorul italian Bellonci, preşedintele centrului italian de cercetări teatrale. Din păcate, textele referatelor prezentate în cele trei secţii n-au fost distribuite şi de aceea, în congres chiar, a fost dificil să se analizeze cu precizie punctele de vedere enunţate. În ciuda eforturilor organizatorilor de a asigura în bune condiţii traducerea simultană, era fatal ca la transpunerea dintr-o limbă în alta, fără manuscris, multe nuanţe să scape. Aceasta îngreuia schimbul de idei şi dădea loc la certuri de cuvinte care, bineînţeles, nu aveau darul să avanseze lucrările.

Pe de altă parte, lipsa unor indicaţii cu privire la chipul de întocmire a referatelor a determinat o mare inegalitate în tratarea temelor şi a risipit uneori atenţia participanţilor la congres spre chestiuni secundare.

Discuţia asupra metodologiei cercetării teatrale a fost dominată de o tendinţă faptologică dezamăgitoare. Mulţi vorbitori şi-au restrîns intervenţia la o relatare amănunţită a felului de organizare a cercetării teatrale în ţările lor. Aceste dări de seamă, de o utilitate incontestabilă, nu puteau crea însă premisele unui dialog. Or, ceea ce se aştepta, era tocmai confruntarea punctelor de vedere privitoare la modalităţile constituirii istoriei teatrului. Un congres e prin excelenţă o tribună a discuţiei, nu o suită de monoloage între care punţile de legătură sînt suspendate.

Alte referate au avut cusurul de a se cantona în mărunţişuri. Astfel, s-a stăruit mult asupra utilităţii unor mijloace moderne de conservare şi studiu al fenomenului teatral, cum ar fi : discul şi cinematografierea. A apărut sterilă controversa iscată în jurul întrebării dacă filmul poate sau nu servi drept sursă autentică pentru istoriograful teatrului. Opinia delegatului nord-american Nagler, care contesta principial şi ab initio, rolul peliculei în reconstituirea jocului actorului şi a spectacolului, pe considerentul că obiectivul aparatului de filmat secţionează torentul ireversibil al realităţii şi imobilizează desfăşurarea vie şi unică a reprezentaţiei, a fost considerat de majoritatea congresiştilor ca excesiv. Dacă pînă nu de mult, probabil dintr-o predilecţie filologică dar şi mai probabil din pricina insuficienţei tehnicii foto şi fonografierii, cercetarea de istoria teatrului se baza aproape exclusiv pe critica textelor (fie că era vorba de piesă, fie de alte documente însoţitoare : memorii de actori, indicaţii de regie, cronica dramatică etc.) e clar că actualmente ar fi absurd să nu recurgem la filmarea spectacolului şi înregistrarea pe bandă de magnetofon a vocii interpreţilor. Pesimismul reprezentantului american poate asalta cu aceeaşi legitimitate şi mărturia scrisă ; ba chiar garanţia fidelităţii e aci încă mai redusă. Gîndiţi-vă cît de privilegiată va fi posteritatea noastră cînd va fi vorba să-şi formeze o idee despre stilul de joc şi particularităţile cutărui mare actor contemporan, a cărui mimică a fost de aproape urmărită de aparatul operatorului şi a cărui voce a fost înscrisă pe bandă cu toate inflexiunile ei, şi cît de greu ne vine să ne evocăm nu numai pe un Talma dar şi pe o Duse sau o Sarah Bernhardt de la care ne-au rămas mai ales aprecieri scrise.

Mi-a făcut impresia că unii teatrologi contemporani, de obicei de şcoală germană, se leagănă în iluzii pozitiviste, poate ca un fel de pandant al scepticismului metodologic al unor confraţi ai lor de dincolo de ocean. Ei întreprind o descriere sistematică, extrem de minuţioasă, a tuturor metodelor de care istoricul teatrului se poate sluji, realizînd de-

www.cimec.ro

numirea a zeci și zeci de procedee (pe care noi le întrebuințăm zilnic, ignorînd că aparțin științei superioare) și postulează, cu condiția unei precauții riguroase pe parcursul cercetării, obiectivitatea rezultatelor obținute. E o convingere puțin naivă în această exaltare a metodei care ar poseda prin simpla ei aplicare putința de a conduce la țintă. Superioritatea mijloacelor de investigație ale cercetătorului contemporan nu-i conferă acestuia automatic certitudinea descoperirii adevărului. Nu totdeauna cărțile de istorie cu cele mai frumoase planșe sînt și cele mai sigure. Exactitatea cercetării se fundează desigur, într-o primă etapă, pe fidela înregistrare a faptelor, pe supletea și preciziunea instrumentului metodologic. Mai departe e nevoie de o justă conexare a observațiilor, mai cu seamă însă e necesară acea ratio fundamentalis, relevată mult prea puțin la Veneția, și anume o concepție justă, izvorîtă din practică și luminînd-o, capabilă să extragă semnificațiile, să grupeze lucrurile în funcție de esențial, capabilă adică să înțeleagă și să interpreteze, deci să completeze cercetarea după ce etapa înregistrării faptelor a fost epuizată.

Mai aproape de acest punct de vedere al nostru a fost referatul prezentat de Dr. Pacuvio (Italia), secretarul Congresului. Străduindu-se să depășească tendința empirică și pozitivistă, într-o scurtă expunere despre esența și limitele reconstrucției istorice a fenomenului teatral, Pacuvio a susținut că orice sursă documentară, oricît de perfecționată, e susceptibilă, de subiectivitate și eroare, că deci ea nu poate duce la o tălmăcire ideală a sensului unui spectacol. De-aici rezultă necesitatea abordării tuturor procedeelor (în funcție de obiectul studiat) și importanța concepției care-l călăuzește pe cercetător.

Un interes deosebit l-a stîrnit în rîndul participanților la congres comunicarea tov. Horia Deleanu. Delegatul romîn a subliniat imensa utilitate pe care o prezintă studierea manifestărilor teatrale cu caracter folcloric, care în multe țări au supraviețuit ca o imagine a unor străvechi ceremonialuri puternic încorporate în viața societății. Putînd fi observate pe viu și deci excluzînd arbitrarul comentatorului (față de care trebuie totdeauna să avem rezerve cînd cercetăm fapte din trecut), fiind dotate cu universalitate și cu o mare forță

Aspect din sala Congresului

www.cimec.ro

de inerție căci reprezintă structuri încremenite (sau în orice caz de o variabilitate lentă) care înfățișează o tipizare de gesturi și cuvinte datînd din epoci îndepărtate, manifestările teatrale folclorice pot proiecta lumină asupra nenumăratelor probleme de istoria teatrului. Referatul lui Deleanu, de o argumentație convingătoare, a adus o înnoire a perspectivei și a dezmorțit pe congresiști din apatia în care-i aruncase dezbaterea asupra inferiorității fotografiei în culori față de cea în alb-negru și vice-versa [2].

O replică bizară i-a dat delegatului romîn, prof. Bellonci, președintele centrului italian de cercetări teatrale. Teatrul, a spus în esență acesta, începe acolo unde există un autor; or, folclorul fiind creație colectivă e un non-sens a vorbi despre manifestări teatrale folclorice. Spre satisfacția noastră, mai mulți congresiști s-au perindat pe la tribună spre a combate această părere profund eronată și a aprecia călduros valoarea tezelor prezentate de Deleanu. Am remarcat dintre susținătorii delegatului romîn pe profesorul elvețian Stadler, meticulos, harnic și informat.

În general, discuția asupra primului punct la ordinea de zi, care a fost și cea mai bogată, a învederat impasul istoriografiei burgheze care în cazul fericit ajunge la colecționarea faptelor, iar de aci înainte se înnămolește între două extreme la fel de dăunătoare: obiectivism cu nuanță pozitivistă pe de o parte, sumbru pesimism metodologic pe de alta.

O concluzie la care s-a raliat majoritatea asistenței a constituit-o recunoașterea existenței independente a unei științe a teatrului (francezul Veinstein avînd repugnanța termenului de știință pentru o materie atît de fragilă vorbea de o estetică teatrală). Dispunînd de un obiect propriu de cercetare și de unele metode specifice, neconfundîndu-se cu nici una din disciplinele ajutătoare, știința teatrului (sau estetica teatrală) tinde să se autonomizeze deplin și, ca dovadă a importanței de care începe să se bucure, pătrunde în universități. O rezoluție a Congresului a cerut Federației internaționale de cercetări teatrale să-și dea concursul în vederea înființării de catedre de știința teatrului în țările în care deocamdată asemenea cursuri nu se predau în învățămîntul superior. În virtutea aceluiași specific teatral, remarc în paranteză, pentru interesul pe care constatarea ce urmează și-l păstrează la noi, că în Congres s-a protestat energic contra predilecției criticii dramatice de a analiza textul literar și nu spectacolul, care evident își are punctul de plecare în opera literară dar o depășește într-o sinteză de sine stătătoare.

Discuția în cea de a doua secție a Congresului (commedia dell'arte) a adus cîteva idei interesante. Cu multă atenție a fost ascultată comunicarea lui Anton Giulio Bragaglia care, polemizînd cu opiniile majorității, a pledat teza paradoxală că Goldoni n-ar fi fost un adversar al commediei dell'arte și că n-ar fi luptat împotriva acesteia. Bragaglia a fost după primul război mondial unul din pionierii teatrului de avangardă italian. Astăzi, cuminții prin vîrstă și pozițiile cîștigate, își mai păstrează unele veleități de originalitate pe care le scot în lumină trufia sarcastică a ținutei și stilul mușcător. „Improvizația e geniul care și-a găsit în Goldoni pe Aristotel, e metoda care și-a găsit în Goldoni un poet" a spus Bragaglia. Decesul commediei dell'arte nu se datorează lui Goldoni ci cenzurii napoleoniene care suspectînd pe actori de manifestări subversive i-a obligat să se conformeze unui text ceea ce firește permitea controlul prealabil. În Italia de sud unde n-a intervenit constrîngerea cenzurii, comedia cu măști a supraviețuit pînă în zilele noastre.

Alți vorbitori, Heinlein (S.U.A.) și Moudouès (Franța) s-au ocupat de actualitatea commediei dell'arte. Amintindu-se marea simpatie pe care Copeau, Jouvet și Dullin o nutreau acestui tip de teatru întemeiat pe regalitatea actorului, s-au sugerat unele posibilități de reînnoire ale artei scenice contemporane prin recurgere la procedee ale sec. XVI.

---

[2] Ziarul „Gazettino sera" caracteriza raportul lui Deleanu ca o senzație, calificîndu-l drept „Inovitor și revoluționar!"

www.cimec.ro

Discuţia a rămas desigur fără rezultate, nu numai din cauza lipsei de simţ istoric a preopinenţilor, dar şi din pricină că materialul concret adus în sprijin era cu totul unilateral şi ca atare nu îngăduia nici măcar generalizări rudimentare.

Delegaţia romînă a recoltat aplauze călduroase şi la acest punct al ordinei de zi prin referatul prezentat de tov. Ion Marin Sadoveanu. Cu puterea de seducţie a vorbitorului talentat pe care i-o cunosc şi i-o apreciază credincioşii auditori ai conferinţelor experimentale de la Teatrul Naţional, stăpîn pe o vastă cultură de specialitate care-i substanţializează frazele fără a se expune ostentativ, cu tăietura elegantă a stilului şi darul cuvîntului pregnant, tov. Sadoveanu a izbutit într-o întreprindere grea: el n-a atacat o chestiune de detaliu, n-a venit cu o contribuţie care să clarifice cutare crîmpei din istoria commediei dell'arte, ci a avut îndrăzneala să abordeze în cîteva pagini întreaga problematică a genului. Deşi insuficient demonstrată, ideea unei înrudiri a commediei dell'arte cu drama magică, preconizată de delegatul romîn, a găsit un mare erou.

Cea de a treia secţiune a Congresului dedicată studiului relaţiilor dintre teatru pe de o parte, muzică şi coregrafie pe de alta, ne-a părut cea mai puţin reuşită. Cauza stă în absenţa specialiştilor de la dezbateri. Funcţia muzicii în teatrul contemporan nu se poate discuta în mod satisfăcător fără a invita compozitori şi la fel e sterilă o controversă asupra baletului fără a avea de faţă maeştri coregrafi. Cum în Congres Thalia şi Melpomena îşi rezervaseră mai toate jilţurile s-a întîmplat ca celelalte muze să plece supărate. Astfel s-a făcut că prietenul nostru Zeno Vancea care a citit un referat de subţirime intelectuală şi acuitate ideologică invitînd la un dialog asupra chestiunii dacă sistemul dodecafonic, serial, poate sau nu poate servi drept fundament exclusiv pentru creaţia contemporană de operă, n-a fost interpelat de nimeni şi a părăsit tribuna victorios fără a fi tras nici un foc de puşcă. Din celelalte intervenţii asupra celui de al treilea punct al ordinei de zi mi-e greu să mai semnalez pe cineva.

Congresul a adoptat în ultima sa plenară cîteva rezoluţii care se referă la unele chestiuni practice, de caracter mai mult organizatoric. Astfel, în afară de hotărîrea deja amintită referitoare la sprijinirea creării de catedre de ştiinţa teatrului, s-a căzut de acord la propunerea lui L. Chancerel (Franţa) să se înfiinţeze în Italia un centru de coordonare a cercetărilor asupra commediei dell'arte. De asemenea, s-au mai adoptat hotărîri privind formarea înlăuntrul Federaţiei internaţionale de cercetări teatrale a unui comitet internaţional de editări de cărţi de teatru care să studieze mijloacele pentru a facilita publicarea de opere (texte şi studii) şi ca o expresie a nemulţumirii generale faţă de modul rudimentar în care s-a discutat în cea de a treia secţie a Congresului, s-a reînscris în ordinea de zi a viitorului congres aceeaşi problemă a relaţiilor teatrului contemporan cu muzica şi baletul.

Congresul nu a tras concluzii asupra problemelor de fond şi pe drept cuvînt: o astfel de pretenţie ar fi fost nesocotită. La Veneţia s-a urmărit să se găsească un limbaj comun, dar încercarea e complicată şi se află abia la primii paşi. Ceea ce s-a izbutit realmente pozitiv a fost schimbul de păreri care, marcînd atîtea şi atîtea divergenţe, a dovedit totuşi o unitate de bunăvoinţă şi pasiune. Cauza teatrului e un mijloc de înfrăţire iar slujitorii scenei — m-am convins la Veneţia — fie practicieni, fie teoreticieni, sînt nişte poeţi care-şi călăuzesc lucid dezlănţuirile lirice, nişte sensibili sub o crispaţie uneori cabotină.

Amabilitatea gazdelor a fost ireproşabilă, iar după spectacolul cu *Bădăranii* a sporit încă în exuberanţă. A doua zi după premieră, delegaţia noastră s-a prezentat la Congres ţanţoşă şi umflată în pene şi în adevăr trebuia să fii tare pentru a nu te clinti din modestie în ploaia de felicitări şi omagii ce se năpustise peste noi.

Am constatat, după surpriza manifestată de mulţi străini, că sîntem încă slab cunoscuţi. De altfel, am avut ocazia, fiecare din noi, să confirmăm pentru diverşi binevoitori din

www.cimec.ro

Veneţia că Bucureştiul e capitala Romîniei şi că în ţara noastră căruţa cu boi serveşte numai traficului rural. A produs o bună impresie revista „Teatrul" şi cartea lui W. Siegfried *Personaje şi costume din teatrul lui I. L. Caragiale*. Faptul merită relevat pentru că Italia, sub raportul editării de teatru, a dobîndit o serie de rezultate bune.

Începutul făcut prin prezenţa unei delegaţii romîne la Congresul de la Veneţia trebuie continuat. Prin acea înnăscută vis comica a artiştilor noştri, prin scăpărarea inteligenţei şi puterea de elaboraţie a tinerilor specialişti care numai în cîţiva ani de regim popular au devenit fantasinii noii noastre mişcări teatrale, putem aduce o contribuţie preţioasă artei scenice a lumii.

Cînd odată congresiştii au vizitat Mantova, unde se găseşte superba reşedinţă a familiei Gonzaga, împodobită cu fresce celebre de Mantegna, splendide construcţii de Giulio Romano, tablouri de Tizian, Tintoretto şi alţi maeştri ai şcolii veneţiene, domnişoara A. Q. (care era mai informată decît compatrioţii ei asupra avatarurilor poporului romîn fiindcă făcuse filologia romanică şi chiar ştia pe dinafară *Somnoroase păsărele)* a făcut următoarea reflecţie, pentru care i-am fost recunoscător atunci şi-i reînnoiesc gratitudinea acum: „Cînd noi aveam tihnă să clădim asemenea palate, la voi, probabil, erau războaie cu turcii pentru independenţă". Este exact, domnişoară A. Q. şi tocmai din conştiinţa recentei noastre apariţii pe scena culturii europene se pot deduce marile aptitudini ale acestui popor care, într-un răstimp scurt şi în asemenea îndeletniciri gingaşe cum e teatrul, a probat un asemenea remarcabil potenţial creator. E un mare merit al partidului şi guvernului că ajută la cunoaşterea peste mări şi ţări a acestui potenţial creator care sporeşte în proporţii neînchipuite numărul prietenilor Republicii noastre.

www.cimec.ro

Cronică veneţiană

Poate că nici o aşezare omenească n-a fost pînă acum atît de cîntată ca răsfăţata cetate a lagunelor. I-a adus supremul omagiu Goethe în a sa *Italienische Reise*. A mîngîiat-o în cuvinte tulburătoare, ca pe marea amantă a vieţii sale, Robert Browning, care nu pregeta să spună, cutezînd să cuprindă orizonturi largi: „deschideţi-mi inima şi veţi găsi scris Italia". Îi mulţumea, cu devoţiune, Wagner, cînd mărturisea că broderia capricioasă a oboiului de la începutul actului III din *Tristan* i-a fost sugerată de zgomotele armonioase, insinuante, ale mării veneţiene. Îi dăruia, alături de Musset şi Byron, gînduri ispirate, învăluite în imagini de sublimă poezie, marele nostru Eminescu:

Okeanos se plînge pe canaluri...
El numa-n veci e-n floarea tinereţii,
Miresei dulci i-ar da suflarea vieţii,
Izbeşte-n ziduri vechi, sunînd din valuri.

E atît de apăsătoare vecinătatea tiranică a admiraţiei celebre, atunci cînd, trecător anonim, păşeşti pe aceleaşi dale de marmoră din piaţa San Marco sau te îmbarci, în drum spre San Giorgio Maggiore, pe o gondolă care s-a încăpăţînat să-şi păstreze de veacuri forma şi culoarea predestinate. Ai sentimentul că optica frumosului e prea bine definită de iluştrii înaintaşi şi că ţi-e aproape interzis să descoperi, cu ochi modeşti de muritor de rînd, alte colţuri, alte unghiuri, alte lumini, alte minuni. Veneţia izbuteşte însă să înfrîngă orice timiditate, să edicteze autoritar dispariţia paralizantelor complexe de inferioritate. Perfecţiunea ei artistică, farmecul inegalabil pe care îl degajă, te aşează în rînd cu zeii. Şi eşti îndemnat să faci alt gen de asociaţii literare. Dante i-a închinat Beatricei cele mai înălţătoare pagini de dragoste. Şi totuşi de sute de ani poezia erotică continuă să fiinţeze, acordată pe cele mai diferite lire. Fiindcă orice poet care o întîlneşte pe a sa Beatrice, trăind euforia dantescă, e pentru cîteva momente, la proporţiile universului său, genialul autor al unei *Divina commedia*. Tot aşa cum e mai mult decît foarte greu să faci jurăminte de credinţă amoroasă, după ce Romeo a vorbit, parcă în numele tuturor îndrăgostiţilor din lume, adresîndu-se Julietei. Şi totuşi, secolele se adună în calendar, în vreme ce probabil că în fiecare clipă, undeva pe întinsul planetei noastre, un tînăr face o declaraţie, pe care o consideră la fel de autentică, de vibrantă, ca aceea a eroului shakespearean. Fiindcă orice tînăr, care îşi găseşte frumoasa, unica sa veroneză, se simte, pentru o secţiune de timp, în rînd cu Romeo.

De aceea, în admiraţia faţă de împărăteasa Adriaticii, toţi curtezanii stau alături, dobîndind dreptul inalienabil de a-şi desface baierele inimii, de a comite confesiuni pe măsura lor. De aceea, fiecărui proaspăt sosit, care descinde la gară, în Piazzale Roma, îi

www.cimec.ro

apare în mod miraculos în buzunar nu un baston de mareşal, ci o pană de gîscă sau un toc rezervor, menite să-i consemneze încîntarea. De aceea, ne-am încumetat şi noi, călători romîni în Veneţia 1957, să aşternem pe hîrtie cîteva gînduri răzlețe, cîteva impresii fugare...

Am fost sau nu împreună ?

De fiecare dată cînd treci o graniţă, aştepţi mari, neobişnuite revelaţii. Îţi creezi impresia că totul trebuie să se schimbe ca la semnul unei baghete magice, că vei dobîndi conştiinţa unui nou univers. Şi de atîtea ori luneci în braţele deziluziei, întîlnindu-te cu aceleaşi tonuri de cîmpie, cu aceleaşi decoraţii vegetale, cu nişte oameni fraţi buni cu cei părăsiţi dincolo de convenţia frontierei. Te mai liniştesc inflexiunile unei limbi străine, sunetul deocamdată stingher al unor monede, cu semne distinctive necunoscute încă. Şi vrei să crezi cu tot dinadinsul că ai trăit miracolul unei alte lumi, care o înlocuieşte autoritar pe cea lăsată nerecunoscător alături. Dar nu e întotdeauna aşa...

Trecînd dincolo de Tarvisio, orăşel limită între Austria şi Italia, nu încerci numai senzaţia unor neînsemnate transformări, hipertrofiate de propria dorinţă. Contribuţia cea mai de seamă pe acest tărîm o aduc, fără îndoială, Dolomiţii. A rămas undeva departe peisajul prieten al Tirolului, familiaritatea unor munţi de culoare îmbietoare, care te îndeamnă să zburzi, să te ţii de şotii, refuzînd, poznaş, să le recunoşti grandoarea. Ne întîmpină, obligîndu-ne la gravitate şi tăcere cuvioasă, lanţurile cele mai spectaculoase şi bizare ale Alpilor. Prezenţe solitare, vertiginoase, Dolomiţii, înveşmîntaţi în mare ţinută, îşi aruncă tentaculele stîncoase în direcţii neaşteptate, obligînd ochiul încordat să le urmărească contorsiunile dramatice. La poale se întind, tulburîndu-le vag singurătatea, păduri sumbre, de o eleganţă distantă, stăpînite imperios de umbrele impresionante ale culmilor. Pe alocuri se strecoară şuvoaie de munte, spumegînd de mînie năvalnică ; şi-au ales, toate, limpezimea unei culori verzui-albăstrui — care aminteşte liniştea şi tonalitatea splendidă a mării noastre în vremea amiezii — culoare datorată probabil complicităţii solidare a creştetelor pleşuve, a cerului translucid şi a arborilor zugrăviţi într-o pastă crudă.

Furaţi de „vraja dolomitică", înghiţim vertiginos kilometrii, ieşind inconştient în afara timpului şi a spaţiului. Pe nesimţite, ne apropiem de porţile Veneţiei, lăsînd în urmă, din ce în ce mai cuprinşi de zare, titanii pietroşi care ne-au ameţit privirile. Trenul înaintează fără să şovăie pe un istm lung, crescut nefiresc în inima lagunii, cultivat de înţelepciunea tehnică a omului modern. Într-un tîrziu, se opreşte lîngă o gară pedantă, la marginea unui imperiu al apei.

Şi aici începe procesul meu de conştiinţă... Mi se pare, am aproape convingerea, că nu mă apropii de un tărîm necunoscut. Identific cu un ochi familiarizat relieful colţuros al pietrei de Istria, care s-a aşezat la temelia *palazzo*-urilor să înfrunte nestînjenită scurgerea grea, apăsătoare, a vremii. Nu simt străine nici gondolele prinse cu dezinvoltură de piloţi zvelţi, care străjuesc intrările majestuoase ale unor aşezări mult pomenite. Bărcile lagunei, tolănite paşnic la poalele zidurilor înnegurate de timp, au aerul caraghios al unor animale domestice sortite, în credinţa lor neclintită, să nu mai taie mîngîierea valurilor. Dar parcă erau mai multe gondole, în aşteptarea călătorilor, pe Canal Grande atunci. Cînd ? Cînd m-am mai întîlnit cu Veneţia ? Mi se năzare sau am fost într-adevăr odată împreună ?

Era acum vreo doi ani de zile. Una din predilecţiile mele literare o constituia şi opera prodigioasă a lui Goldoni. Mă încumetasem să cred că voi scrie o carte despre autorul *Hangiţei* şi al *Certurilor de la Chioggia*. Am considerat absolut necesar, indispensabil, să încep prin a-i cunoaşte patria inspiraţiei, meleagurile de basm care i-au călăuzit elanurile artistice. Şi am adunat pe masa de scris zeci de tomuri : istorii seci şi romanţate, memoriale de călătorie şi jurnale de confesiuni, amănunţite descripţii geografice şi etnografice, albume de pictură, hărţi, proze, versuri. Toate vorbeau despre Veneţia. Încetul cu încetul am intrat în atmosfera nordului italian, a regiunii lombarde şi venete. Am început

www.cimec.ro

să intuiesc dimensiunile pitoreşti, picturale şi destul de iraţionale ale acestei domniţe a Adriaticii. Am prins să mă descurc prin sinuoasa pînză de păianjen a canalelor şi străduţelor întortochiate care-i alcătuiesc scheletul urban. Am înţeles armonia contrastelor care alătură monumentalitatea greoaie a punţii Rialto de eleganţa rafinată a palatului Camerlenghi, stilul roman şi bizantin al bisericii San Marco de goticul lui Ca'd'Oro şi al Palatului ducal, fastul barocului — manifestat ca un desfrîu al imaginaţiei şi sensibilităţii conjugat cu virtuozitatea tehnică — de la Santa Maria de la Salute de stilul renaşterii atît de evident la San Zaccaria. După ce am priceput paradoxul unităţii desăvîrşite, încîntătoare, a unui oraş fundat pe mărunte şi ample contraste, am început să intru în detalii. Nu m-am mulţumit cu o descifrare sumară a siluetei poemului de marmură care s-a învăţat să-şi zică bazilica San Marco, ci m-am străduit să întrevăd în statura ei neverosimilă coloritul oriental, infiltraţiile feniciene şi arabe, nuanţele ce-şi trag rădăcina de la atîtea puncte, numite sau încă anonime, ale orizontului. Şi aşa mai departe...

Un vis s-a împlinit: am scris cartea cu pricina şi, omagiind Veneţia, m-am plimbat cu eroul meu, micuţul Carlo, două capitole de-a lungul malurilor cetăţii dogilor. Mă orientam destul de bine şi nu simţeam de loc că umblu printr-un oraş străin.

De aceea mi se pare şi acum, cînd încă o plăsmuire a fanteziei — sînt la Veneţia — a prins fiinţă, că nu fac altceva decît să continui o călătorie întreprinsă mai de mult.

Recunosc aproape totul, dar unele amănunte descind dintr-o realitate necunoscută care mă contrariază. Mă învăţasem să iubesc, alături de Goldoni, peisajul corăbiilor cu somptuoase mărfuri dalmatine, care se desemna decorativ de pe Riva degli Schiavoni. Azi am zărit tot de aici — să fie o nălucire? — patru crucişătoare americane, cenuşii, masive, pătînd splendidul cer veneţian şi proiectîndu-şi ostentativ peste apa luxuriantă a mării veneţiene siluete sumbre şi disgraţioase. În locul podoabelor dalmatine, pe care le aşteptau probabil cu nerăbdare cochetă frumoasele doamne în preajma carnavalului, se conturau

www.cimec.ro

pe vasele războinice ancorate azi aici — m-am convins că nu e o nălucire ! — diforme păsări cereşti supranumite fără imaginaţie helicoptere şi nişte diabolice aparate radar, învîrtindu-şi luminile aspre de oţel peste poetica oglindă a lagunei.

Am fost sau nu împreună ? Nu mă mai îndoiesc că legasem atunci o trainică prietenie. Numai că în vremea primei noastre întîlniri, eram obişnuit, în penumbrele amurgului, să privesc printre cele două magnifice coloane din Piazzetta, cum soarele îşi scurge ultimele picături sîngerii peste frumoasa insulă San Giorgio Maggiore, regina lagunei superioare. Astăzi clopotniţa bisericii e sfîrtecată, în perspectivă, de coşul diform al crucişătorului străin, iar cupola îşi vede întinată suprafaţa lucie de umbra halucinantă pe care o aruncă gura lacomă a unui tun lung, agăţat, în pofida logicii, în capul vasului rătăcit, stingher.

Găteala războinică, în acest cadru predestinat al frumosului, pare o mască de un suprem grotesc, aşezată în batjocură pe chipul fără rid, etern nealterat, al Afroditei.

Fiindcă oraşul mirific al lui Goldoni pare să cuprindă în însăşi esenţa sa, în definiţia-i elementară, o violentă, paroxistică contrazicere a celor mai timide încercări de a-i sluji lui Marte.

Şi numai sub acest semn al frumosului, al artei, am vrut să celebrez, alături de mii de admiratori febrili, emoţionanta revedere cu aceea pe care o îndrăgisem, simţindu-mă departe şi foarte aproape de ea, cunoscînd-o şi căutînd-o mereu, închinîndu-i de fiecare dată alte osanale.

Veneţia unică

La răscrucea drumurilor, la punctul de întîlnire a lumii Orientului şi Occidentului, cetatea veneţiană şi-a creat, în istorie, o civilizaţie originală şi armonioasă. Mărturie stau nenumăratele capodopere arhitectonice, picturale, sculpturale, care par, în ansamblul lor, să alcătuiască o sinteză a valorilor celor mai de seamă generate de artă pînă în vremurile moderne.

Dar avea dreptate Eminescu cînd spunea, în ritm de metaforă :

S-a stins viaţa falnicii Veneţii.

Fiindcă admiraţia noastră neprecupeţită, a oamenilor din ultimele decenii, se îndreaptă nestăvilită către Veneţia ca piesă de muzeu, către cetatea încremenită acum cîteva sute de ani în splendoarea-i inimitabilă, către frumoasa adormită, care n-a descins decît foarte vag în contemporaneitate.

Oraşul trăieşte însă freamătul unei continue metamorfoze, niciodată împlinite. Veneţia e în fiecare ceas, zi, lună, anotimp, mereu alta, datorită luminii. Transparenţa pastelată a cerului e reflectată în mii de chipuri, multiplicată grandios de apa generoasă a lagunei. Fiecare umbră de nor, care mîngîie albastrul cerului sau cuprinde în ea binefăcătoarea ameninţare a ploii, e intensificată şi magic transformată de apă, schimbînd printr-un capricios joc al reflecţiei culorile caselor, ale faţadelor, ale pietrei şi marmorei, a peisajului natural. Marea veneţiană, ce nu cunoaşte îndeobşte decît furtunile cerului, e aşternută ca o imensă oglindă placidă, în perspectiva căreia frumuseţile îşi amplifică proporţiile şi lucrurile îşi pierd opacitatea, greutatea, materialitatea.

Astfel încît Veneţia, în întregul ei, nu mai apare ca o valoare obiectivă, deoarece schimbă mii de feţe determinate de dispoziţiile inconstante ale luminii.

Obiective, palpabile însă rămîn o serie de date componente ale oraşului. Celebra piaţă San Marco şi Piazzeta — cuprinzînd în economia lor Palatul ducal, splendida bazilică. Procuratie Vecchie şi Procuratie Nuove, Turnul Orologiului, uriaşa clopotniţă — par vaste, monumentale, nu numai din pricina proporţiilor reale, ci mai cu seamă datorită

www.cimec.ro

repartiției măestrite a formelor, a volumelor, a culorilor — atît de armonioase, încît sugerează cîntecul — a dantelăriei de piatră și lumină, a respirației apropiate a mării.

Piața San Marco, considerată altă dată cel mai încîntător salon european ce și-a ales drept acoperiș cerul, oferă în cursul unei zile mai multe aspecte caracteristice. Aici, ca și aiurea în orașul lagunei, se acordează uimitor azurul înaltului ceresc cu roșul venețian al unor fațade, cu cenușiul cald al fundamentelor de casă. Această asociație de culori odihnește ochiul, echilibrează spiritul. Mi-am amintit o dată, parcurgînd cu pași lenți piața Palatului ducal și a bazilicii, de reședința și muzeul Goethe, cercetate cu puțin în urmă la Weimar. Și am revăzut în memorie tapetele pe care le așezase autorul lui *Faust* în casa sa, considerîndu-le cele mai proprii liniștei și creației ; retina nu a reținut cu preciziune culorile alese de genialul poet, savant amator întru analiza spectrală, dar sînt aproape convins că am văzut la Weimar un roșu stins ca acela venețian și o tentă cenușie înnobilată de nuanțe prietene, ca aceea a pietrei de Istria.

Un moment solemn are loc, de fiecare dată, la orele două după amiază : municipalitatea venețiană, cu punctualitate nemțească, acordă porumbeilor din piața San Marco rația lor zilnică. Păsările păcii nu refuză tratația, cu toate că nu vin flămînde să-și obțină drepturile de cetățene ale urbei. De la primele ore ale dimineții și pînă aproape de seara adîncă, nenumărați turiști sacrifică cîte 50 lire și cumpără un toc de grăunțe, din cele care se vînd la mesele aliniate riguros în preajma solilor concordiei. Vizitatorii răspîndesc apoi mîncarea înspre toate punctele cardinale, nu din pricina unei inimi din cale afară de duioase, ci în intenția explicită de a aduna în jur animalele și de a se imortaliza astfel, obținînd fotografii care în albumul de familie poartă o legendă grijuliu caligrafiată : „*Eu* și porumbeii la San Marco".

O înfățișare neobișnuită capătă piața în serile în care devine sală de spectacol. Se improvizează, în fund, spre Mercerie, o mare scenă care folosește cu abilitate detaliile decorului natural. *Cavaleria rusticană* sau *Paiațele*, executate în timpul vizitei noastre, sună cu deosebită limpezime în aerul venețian, ca și cum cea mai desăvîrșită instalație acustică modernă ar fi înlesnit filtrarea polifoniei muzicale. Amuzant e că cele două celebre cafenele, Florian (unde am văzut și un încîntător portret al lui Goldoni, altă dată asiduu frecventator al instituției) și Quadri, nu se lasă stînjenite de spectacol. Mesele lor rămîn răsfirate în piață, concentrînd pe amatorii de operă cu destule resurse materiale ca să plătească cele mai scumpe bilete, în prețul cărora e prevăzută și o sumară, dar... nobilă consumație.

În marginea Piazzettei se înalță un argument concludent al puterii și înfloririi venețiene ajunse aproape de culme, minunatul Palat al dogilor. Ne-a fost dat să ne întîlnim aici, la o recepție, 400 de ani de la durarea aripei Foscari — inaugurată în primele decenii ale veacului șaisprezece de Iacopo Sansovino —, pe impresionantul balcon de deasupra lagunei, cu toți participanții la al II-lea Congres internațional de istorie a teatrului.

Veneția, însă, nu-și mărginește existența numai în jurul bazilicii și a Palatului ducal. Ea nu poate fi concepută fără Riva degli Schiavoni, fastuoasă lojă proiectată asupra apei seculare. Tot așa cum e cu neputință s-o înțelegi fără a parcurge „cea mai frumoasă stradă din lume", grandiosul bulevard marin Canal Grande, căptușit cu decorurile ireale ale unor siluete zvelte de palate, împrejmuite de grădini misterioase, care aruncă din cînd în cînd indiscreția cîte unei flori gingașe peste capetele zidurilor tainice. Dar cine are dreptul să ignoreze monumentala piață San Giovanni e Paolo, cu a ei impunătoare biserică gotică, tapisată de excepționalele vitralii colorate ale lui Bartolomeo Vivarini, cu renumita statuie ecvestră a condotierului Colleoni ? Sau se cuvine oare să treci impasibil pe lîngă Mercerie, această originală arteră comercială a orașului, cu sute de magazine micuțe, presărate în labirintul unor ulicioare ca de păpuși pe care mă încumet s-o afirm că nici cei mai veritabili venețieni nu le cunosc cu absolută preciziune ?

www.cimec.ro

Rătăcind prin Mercerie, te îndepărtezi treptat de atmosfera somptuoasă, pe care ai crezut-o universal valabilă pentru Veneția. Începe ici-colo mica sau chiar marea, îndelunga tocmeală, dacă te-ai pornit pe cumpărături: zelul negustorilor și fantezia lor nesecată în aprecierea entuziastă a propriilor mărfuri îți vorbesc despre timpul aproape nesfîrșit pe care îl au la îndemînă pentru fiecare client. Mi-au spus mai mulți, că independent de faptul că magazinele sînt deschise foarte tîrziu (la Lido, vînzătorii îndemnau pe amatori să le analizeze vitrina și asortimentul dinăuntru, dincolo de miezul nopții), clienții nu se îmbulzesc. Mi-au explicat, pe de altă parte, că dau bătălia desfacerii mărfurilor în plin sezon turistic, fiindcă altminteri, în rest, pe italieni nu se pot bizui din cale afară de mult.

Dacă ți-ai început peregrinările prin Mercerie ajungi pînă la urmă și la Rialto, întîlnindu-te, de data aceasta, în mod evident, cu o altă Veneție. Magazinele devin lilipute, bună parte din ele și-au mutat sediul pe stradă, aliniindu-și produsele pe diverse tarabe. Invitațiile sînt gălăgioase, reclama mărfurilor și mai insistentă. (Unii negustori adoptă metoda gondolierilor, care totdeauna îți spun: „Suiți-vă în barca mea: e cea mai bună, cea mai frumoasă, cea mai formidabilă, cea mai confortabilă, din lagună!" Să nu cumva să treci indiferent pe lîngă o asemenea recomandație, fără a schița măcar un gest amabil! Altfel, interlocutorii nepoftiți se consideră jigniți personal și încep imputările: „Sînteți zgîrcit, fără interes pentru frumusețile naturii. Ce-s acolo 500—1 000 de lire? Dar nu vă interesează minunile noastre. Ce v-a mai trebuit Veneția?")

Cu toate că Rialto reprezintă unul dintre primele dacă nu chiar cel dintîi sediu al gloriei venețiene, el se lasă astăzi destul de puțin împovărat de istorie. Lumea care mișună, forfotește pe aici, nu mai pare ruptă din fresce sărbătorești, din climatul palatelor și balurilor; sînt oameni mai contemporani, brăzdați de grija zilnică, găbiți să-și încropească existența. M-am abătut și într-o *trattoria* mai modestă de pe aici. Chelnerii nu mai poartă epoleți de general și fracuri albe de lorzi, ca la Florian. Vizitatorii, îmbrăcați simplu, fără cămăși scrobite și dungi impecabile la pantaloni, beau ori nu un pahar de Chianti sau Soave, dar nu au de loc aerul că, distrași de necazurile... meschine, foarte cotidiene, polemizează în jurul paternității portretului unui tînăr expus în Galeriile Accademiei și atribuit azi lui Memling și altă dată lui Antonello de Messina.

Rialto aduce în discuție luminile și umbrele care se așternpeste imaginea idilică a Veneției și care nu pot fi evitate în nici un chip, discutînd astăzi despre destinul contemporan al cetății lagunelor. Aceste tente, de cu totul altă vîrstă decît bazilicele și *palazzo*-urile învestmîntate în fastul fireturilor de aur, ne vor mai întovărăși în diverse rînduri pe parcursul călătoriei noastre.

Dar pomenisem incidental despre pînze și artiști renumiți. Această parte constitutivă a Veneției — fiindcă pictura, picturalul par să constituie substanța intimă a orașului — contribuie enorm ca să-i definească adevărata existență. Istoria orașului goldonian este

www.cimec.ro

strîns împletită de dezvoltarea mult celebratei şi enorm lăudatei şcoli de pictură veneţiană, care a exaltat lumina şi culoarea, contagiind cu un lirism febril seninătatea poetică, echilibrată, naturală a unui peisaj fermecător.

Pe la 1750, sub direcţia lui Piazzetta, a fost creată renumita Accademia, în galeriile căreia sălăşluiesc pînă astăzi capodoperele artei plastice veneţiene dintre veacurile XIV şi XVIII. Prezentarea unor pînze neverosimil de frumoase nu e din cale afară de spectaculoasă, ci extrem de simplă, beneficiind fără risipe ornamentale de cadrul arhitectonic admirabil, de fondurile de tonalitate proprie să valorifice, în modul cel mai abil, expunerea unui tablou sau a altuia. Nu descoperi nici o clipă sentimentul că ai de-a face cu o expoziţie aranjată, să zicem cu gust, ci eşti dominat de impresia că diversele picturi cresc firesc, organic, din ansamblul unei săli sau alta, din tonul şters al unui perete, din proporţiile desăvîrşite ale fiecărei camere. Aşa, de pildă, splendidele madone ale lui Giovanni Bellini, maestrul unei dulci tensiuni coloristice, par să fi fost zugrăvite, ca nişte fresce, tocmai pentru interioarele Accademiei. Seducătoarea „Madonă cu arbuşti" — a cărui chip de o perfecţiune ireală poate fi asemuit numai cu prea frumoasa Sfîntă Barbara, din mijlocul polipticului făcut de Palma Vecchio la biserica Santa Maria Formosa — n-o văd, în perspectiva unei imaginaţii poate destul de sărace, decît aşezată, aşa cum şi e, într-o cămăruţă nu prea mare, alături de dramatica, halucinanta „Furtună" a lui Giorgione. Şi cu toate că generoasa viziune din „Madona cu sfinţi şi îngeri muzicanţi", aşezată la biserica San Zaccaria, e mai mult decît vecină cu pînzele aceluiaşi Bellini della Accademia, le-aşi simţi străine pe cele din urmă, dacă ar fi plantate acolo şi nu aici, alături de Giorgione şi Tiepolo, Vivarini şi Carpaccio.

Am rătăcit prin galerii, fără intenţia marcată de a stabili recorduri sportive, cum am văzut că procedează destui turişti transoceanici, care înseamnă sîrguitori, fac sublinieri grăbite cu stilouri cu pastă prin cataloage achiziţionate convenabil — e rentabilă orice convertibilitate a trufaşului dolar în necăjitele, dar simpaticele lirete italiene —, pentru a putea înregistra cifre, numere senzaţionale de tablouri... întrevăzute. Mi s-a părut, ca şi în peregrinările prin alte galerii de pictură, că e criminală fuga zeloasă prin asemenea lăcaşuri, în dorinţa memorizării — care produce efect, cînd te întorci acasă din călătorie — şi nu a trăirii sensibile, a emoţiei artistice în contact cu minunile plasticii. Şi m-am oprit, ca şi cum mi-ar fi fost dat un timp infinit pentru prosternarea în faţa acestor simfonii de culoare şi formă, numai la cîteva, care m-au obligat să nu trec mai departe.

M-am simţit posedat de un puternic sentiment al culorii ca lumină, lîngă neaşteptatul, straniul „Ioan Botezătorul" de Tizian, care îşi împlineşte viziunea temei cu un extraordinar fond de peisaj. M-a surprins deosebit de bogata paletă şi marea limpezime a intenţiilor generale şi a celor mai neînsemnate detalii într-o pînză a lui Veronese, care şi-a schimbat, datorită unor împrejurări vitrege, starea civilă: e vorba de „Cina cea de taină", numită apoi numai „Ospăţ în casa lui Levi", fiindcă Inchiziţia a considerat-o ireverenţioasă la adresa temutei tradiţii religioase şi i-a intentat autorului un primejdios, ameninţător proces. Impresionantă e, de asemenea, acuitatea psihologică a lui Tintoretto, materializată în elemente de introspecţie... coloristică şi virtuos demonstrată în tratarea unui portret al procuratorului Andrea Cappello, care solicită asociaţia, într-un mod foarte general, cu imaginea lui Francesco Guardi, imortalizată de El Greco şi expusă în Palatul Gonzaga de la Mantova.

Cîteva lucrări atrag atenţia prin fidelitatea inspirată faţă de peisajul veneţian: se înscriu aici în loc de cinste „Procesiunea în piaţa San Marco" a lui Gentile Bellini, panorama de la Rialto a lui Carpaccio sau o amplă vedere — perspectivă a lui Canaletto. Pînza acestuia din urmă mi-a amintit de altele, în acelaşi gen şi cu aceeaşi semnătură, văzute nu de mult la Dresda. Remarcam într-un rînd, pentru uzul meu, o curiozitate: edilii strălucitului oraş german, preocupaţi astăzi de noua lui naştere, după dementa nimi-

www.cimec.ro

cire din timpul ultimului război, se slujesc de pînzele lui Canaletto pentru a nu se îndepărta de imaginea celei mai autentice Dresde.

Fericită Veneţia, în stare să-şi permită luxul unei admiraţii dezinteresate a pînzelor inspirate care i-au fixat chipul în eternitate. Cei ce privesc operele pomenite ale lui Bellini, Carpaccio, Canaletto îşi îngăduie să se mulţumească cu jocul confruntării dintre ce se vede în realitatea arhitectonică a lagunei şi ce a surprins pictorul cu arta sa. Nici o necesitate tragică dar utilă nu implică aceste pînze, ca în cazul Dresdei, în arhiva documentară a unui serviciu de urbanistică modern.

Veneţia a scăpat de data aceasta, în avantajul întregii civilizaţii umane, de urgie. Dar îmi revin obsedant în memorie crucişătoarele care deocamdată strică numai perspectiva insulei San Giorgio Maggiore. Această excrescenţă... prea contemporană tulburâ, în mod vinovat, liniştea celor ce au venit să contemple minunea cetăţii dogilor. Veneţia unică face parte din patrimoniul nostru cel mai de preţ: e un adevăr poncifal, care ar trebui însă repetat la infinit pentru urechile opace ale perverşilor îndrăgostiţi de performanţele supertehnicii militare.

Şi oricît de duşmani ai retorismului am fi, parcă ne îndeamnă ceva *, care depăşeşte exigenţa stilistică şi lăudabila pedanterie a sobrietăţii, să ne lăsăm covîrşiţi de o exuberanţă patetică: Veneţie, aminteşte-ţi de Dresda!

Momente contemporane

Vorbeam, perfect convins, de suspendarea în istorie a acestei citadele miraculoase, de împietrirea ei nefirească în vremi apuse. Ne-au şubrezit afirmaţia, în depănarea unor prime impresii răzleţe, nişte infiltraţii de azi, manifeste în trattoria din Rialto sau pe laguna contrariată de greutatea neprietenă a unor prea moderne vase de război.

Dar şi alte momente contemporane s-au insinuat perseverent, beneficiind de trecerea imperceptibilă a timpului, în fiinţa aparent indivizibilă a frumoasei adormite...

Întîmplarea a făcut ca a treia duminică din iulie, destinată, între altele, celebrării unei mari serbări populare *(Festa del Redentore)* să ne găsească la Veneţia. Există pe aici un străvechi obicei: în urmă cu secole, o epidemie de ciumă a bîntuit nemiloasă pe aceste meleaguri şi oamenii, înspăimîntaţi de flagel, au făgăduit să dureze o biserică lui Isus, dacă îi scapă de năpastă. Ciuma care nu-şi alesese, capricioasă, Veneţia ca reşedinţă permanentă, a trecut după cum era firesc; biserica *(Chiesa del Redentore)* a fost ridicată şi de atunci, în fiecare an, această... minune este zgomotos sărbătorită. E demn de remarcat că acel caracter religios care a marcat iniţial festivitatea pomenită a rămas o destul de vagă reminiscenţă — duminica se oficiază cu pompă slujbele de recunoştinţă — în vreme ce efuziunea populară, cu o orientare evident laică, se manifestă neobosită în noaptea de sîmbătă. Şi deoarece Italia este ţara unei considerabile industrii... turistice, Festa del Redentore ** a început să fie populată şi de nenumăraţi vizitatori, dornici să cunoască monumentele şi moravurile neobişnuit de interesante, cultivate pe aceste tărîmuri. (Ziarele anunţau, în ziua cu pricina, că 60.000 de turişti, şi italieni, dar mai cu seamă străini, au descins în Veneţia, ca să participe la sărbătoare.)

Stăpîniţi de curiozitate, ne-am îndreptat şi noi paşii, în această splendidă seară de iulie, spre incinta oficială — unde, în general, (nu era cazul nostru), ţi se face cinstea să fii invitat în schimbul unei respectabile sume, — aşezată pe riva delle Zattere, şi am început să căscăm gura. Pe canalul Giudecca se văd poduri vii de gondole — spectaculos

---

* Intre timp, acest... ceva s-a materializat. Am citit într-un ziar de după amiază: „După cum anunţă agenţia italiană ANSA, la 9 august au luat sfîrşit în regiunea Veneţia manevrele militare pentru studierea posibilităţilor de folosire a armei atomice în războiul defensiv şi ofensiv modern".

** Redentore = mîntuitor.

www.cimec.ro

decorate și inundate de lumină — care, topindu-și în veselia generală gravitatea neagră, lunecă lin pe apa incendiată. Geloase, piețele venețiene, balcoanele, porțile caselor și-au agățat și ele diverse podoabe strălucitoare, care vor insistent să intre în competiție cu bărcile, avantajate de reflectoarele naturale ale lagunei. Domină apa o fantastică pagodă luminată, *la galeggiante*, pe care funcționează o orchestră melodică și un grup de cantonetiști venețieni, făcînd să fuzioneze cîntecele și culorile într-o fermecătoare armonie unică. De altfel, fanfare, formații instrumentale, cîntăreți se aud evoluînd în diferite colțuri ale orașului, răspîndind muzica, cu ajutorul apei complice, peste tot.

Într-un tîrziu începe o adevărată gală pirotehnică, care amestecă artificiile în miezul luminii și zgomotului general: focurile erup în cascade de flăcări luxuriante, în corole multicolore și multiforme, desenînd policromii de domeniul basmului, ciudate arabescuri incandescente, linii arhitectonice fanteziste care contrazic, completînd, suavul profil urbanistic al cetății.

A mai trecut o bucată de vreme, și o procesiune de gondole, șalupe, vaporașe, învăluite într-o lumină ce pare potolită după beția artificiilor, se îndreaptă ostenită către Lido să aștepte invazia strălucirii naturale, răsăritul soarelui, care pecetluiește sfîrșitul nopții de sărbătoare.

Veneția nocturnă a fost în mod magic trează, vie, întreținîndu-și trepidațiile unui puls vijelios din respirația agitată, febrilă, a mulțimii prinse de o mișcare continuă, contagioasă. Seducător era spiritul străzii (chiar dacă sună paradoxal pentru Veneția aquatică) aglomerate, în fierbere, dominată de inflexiuni populare, calde, entuziaste. Am întîlnit în această seară de pomină venețieni de seama celor din trattoria rialteză, mai puțin dichisiți dar mult mai veseli decît atunci cînd nu-și îngăduiau să uite apăsarea istovitoarei griji cotidiene; am întîlnit și cetățeni de vază ai orașului, îmbrăcați cu cea mai mare pedanterie, dar și ei parcă eliberați, pentru o clipă, de conștiința importanței lor; i-am întîlnit destul de amestecați în vîltoarea democratică, care uitase să menajeze riguroasele ierarhii sociale. Am avut sentimentul că trăiesc o seară de carnaval vecină cu vremea lui Goldoni: așa mi-am închipuit totdeauna că trebuia să arate vestita, tradiționala sărbătoare venețiană. Și e poate curios, dar mi s-a părut că cea mai autentică Veneție contemporană respira tocmai acum, alături de reminiscențele proaspete ale timpului goldonian.

www.cimec.ro

În zilele obişnuite, mă intriga afluenţa enormă de străini, care acopereau, cu intonaţii mai mult sau mai puţin muzicale, fluxul dulce al limbii lui Petrarca. În noaptea festivă, am văzut, am simţit prezenţa puternică a italienilor, care imprimau suflul, spiritul euforiei populare. Vizitatorii de aiurea, intimidaţi de intimitatea, de spontaneitatea, de firescul acestei manifestări, se păstrau într-o oarecare rezervă, dovedind mai mult interesul sportiv al celor din tribune decît freamătul unei echipe în competiţie.

Tot aşa cum m-a urmărit neîncetat diferenţa violentă dintre Lido şi Veneţia. Fastuoasa staţiune balneară, mai mult decît vecină în spaţiu cu cetatea dogilor, pare aşezată la alt capăt al lumii. Străzi moderne, cu vile construite într-un stil care poartă adesea stigmatul lipsei de fantezie şi al gustului „confort", propriu unei proaspete burghezii, se desenează straniu, disgraţios, parazitar pe trupul de o desăvîrşire statuară, clasică, al miraculoasei citadele din Adriatică. Poate că una dintre cele mai sinistre imagini cu putinţă astăzi este aceea a cancerului, a tumorii, a escrescenţei diforme, neiertătoare, care sălăşluieşte, împotriva naturii, pe rădăcinile vieţii umane. Ispita de a apela la o asemenea comparaţie e mai mult decît minimă, dar ea ne solicită totuşi, pe plan estetic, în cazul acestei formaţii ultramoderne — Lido — care contrazice de multe ori, cu geometria neinspirată a liniilor, a formelor sale, suprema armonie veneţiană. Cine are darul unor judecăţi foarte meticulos disparate, poate aprecia confortul, tehnica şi... rentabilitatea de la Lido, nedîndu-se după aceea în lături de la constatarea lucidă, obiectivă, a frumuseţilor neobişnuite din cetatea lui Goldoni. Dar deoarece lanţul asociaţiilor se încăpăţînează să caracterizeze, în general, gîndirea umană, această separaţie devine extrem de dificilă, şi gustul amar, lăsat de cunoştinţa cu giuvaierul Adriaticii (citeşte : Lido) atîrnat arbitrar de gîtul Veneţiei, persistă.

Mărturisesc că nu mi-au plăcut din cale afară nici plajele prevăzute cu trei rînduri de cabine, care filtrează destul de economic generozitatea soarelui, răspîndidu-i mîngîierile, dozate cu grijă, între şirurile aliniate fără defect. Dacă nimereşti în rîndul al doilea sau al treilea, nu vezi decît cu dificultate marea, trebuind să te bucuri mai cu seamă în zilele cînd e agitată şi zvonul ei trece peste mania organizatorică. Prefer — o fi bizară predilecţia mea ? — plaja întinsă, încîntător despletită, de la Mangalia sau de la Costineşti, în care nu domneşte o minuţiozitate aproape farmaceutică ca la Lido, dar unde marea, soarele, nisipul fuzionează, amestecîndu-se, fericit, în această mixtură miraculoasă.

Am rătăcit la Lido şi pe aproape de lăcaşul care înlocuieşte alcoolul cu beţia demenţială a cifrelor fabuloase, trecute cu o viteză aproape de cea a sunetului de la capitolul cîştig la capitolul pierderi. În preajma acestui faimos Cazino se văd domni în impecabile fracuri, doamne spectaculoase cu blănuri de vizon (nu uitaţi că vara e toridă şi în Adriatica !) azvîrlite pe umeri şi cu poşete enorme ca nişte tolbe de vînătoare (mi s-a explicat că-şi poartă acolo bijuteriile, cînd se deplasează dintr-un loc într-altul, pentru a evita furturile din cale afară de frecvente) ; toţi aceştia foiesc convulsiv, posedaţi de mirajul tulburător al banului nemuncit, pe lîngă casa... tuturor făgăduinţelor.

Din fericire, această oribilă impresie s-a lăsat uşor estompată de o întîmplare care a împins, pentru o vreme, pe un plan mult mai îndepărtat panorama dezlănţuirii patimilor nedemne. La acelaşi Cazino, într-o sală lăturalnică, se deschisese de curînd o expoziţie de artizanat veneţian. În loc de cinste erau aşezate aici splendide mozaicuri, lucrate în tradiţia vestiţilor meşteri romani care peregrinaseră de multă, multă vreme, din capitala imperiului spre Ravenna. O parte din lucrări erau executate de „traducători", care au prea dificila sarcină de a recrea cu mijloacele acestei arte viziunea picturală a altora. Celelalte piese erau rodul activităţii „creatorilor", adică a acelora care îşi implantează propria viziune în carnea mozaicului. În ambele cazuri apare evidentă filiaţia cu cele mai desăvîrşite opere de acest gen, găzduite de secole în catedrala de la Torcello sau în bazilica San Marco.

www.cimec.ro

Într-un colț se zăresc forme multiple, însuflețite de culori seducătoare, înnobilate de transparența sticlei, asemănătoare adesea cu aceea a cerului venețian. E sticlăria de Murano — insulă din laguna venețiană — mereu proaspătă în descoperirea unor noi forme de expresie, rude bune cu cele slăvite din moși strămoși în întreaga lume.

Alături, ample poeme epice își desfac fabula în porțiuni coerente, strînse în miniatura măiastră a dantelelor de Burano — altă insulă din laguna venețiană. Perfecțiunea desenului, expresivitatea detaliului, armonia compoziției se străduiesc să-ți pună la încercare credința că ai de-a face cu un lucru de mînă. Și s-ar părea că autoarele acestor minunate podoabe intuiesc șovăiala ta: la Torcello, am văzut două femei care se străduiau să-și vîndă vizitatorilor producția întinsă pe o masă sărăcăcioasă; ele își elogiau marfa, fără să te privească în ochi, lucrîndu-și în același timp de zor broderia și convingîndu-te că mîinile pot fi, uneori, mai înțelepte și în orice caz mai artiste decît mașina.

Mozaicurile, sticlăria, faianțele și dantelele — piese decorative, care exclud, prin simpla lor existență, separarea convențională nefirească, de arta „pură" — sînt prezentate în expoziția de artizanat venețian cu mare pricepere, luîndu-ți ochii, oricît ți i-ai feri. Rafinamentul lor, hrănit din seva unei mari și trainice tradiții, n-a primit, din fericire, decît în foarte mică măsură, altoiul unei orientări hipermoderne. Există un inspirat fir realist care leagă organic această splendidă creație populară, incomparabil mai în spiritul marii arte venețiene decît multe piese schimonosite din expoziția de pictură modernă. Am fost din nou convins, ca și adesea la Festa del Rudentore, că falnica Veneție își regăsește cele mai autentice sclipiri de odinioară în renașterea populară, care asociază cu excepțional bun simț adevărata modernitate și gloria unor neasemuite tradiții.

Prin contrast, îmi revine în memorie o altă experiență contemporană pe pămîntul venețian. În cîteva seri stinghere, am fost la cinematograf. Nu știu de ce — poate dintr-o exagerată curtoazie față de numărul enorm de turiști transoceanici — majoritatea zdrobitoare a filmelor era americană.

Primul pe care l-am văzut se chema *Scandal la Miami:* o peltea polițistă, fabricată pentru uzul minților cu un tir foarte redus, care, însă, probabil o consideră și ele prea rudimentară. Automobilele goneau desperate, pistoalele își slobozeau neostenite încărcătura, în vreme ce niște „stele" plîngeau fără tristețe și rîdeau fără veselie. Am suportat tot filmul, considerînd că e o penitență necesară pentru informarea obiectivă. Pe lîngă acest... divertisment, ne-au fost servite două completări. Cea dintîi, intitulată pompos *Arta și realitatea*, era o violentă pledoarie pentru formalism, care se străduia să convingă că realitatea e numai sensibilitatea artistului, că însemnate sînt doar proporțiile și culoarea, că realismul în accepția lui comună constituie apanajul exclusiv al fotografiei; mărturiile în sprijinul acestei teze mai mult decît foarte discutabile erau aduse și din domeniul picturii clasice, încercînd

www.cimec.ro

să se contrafacă, printr-o argutie insuficient de abilă, sensurile majore ale artei înaintaşilor. Fără îndoială că, pe parcursul acestei însăilări năzdrăvane de aberaţii, mi-am amintit încă o dată de expoziţia de artizanat, pe care am preţuit-o şi mai mult. A doua completare prezenta un inventar de actualităţi : ea debuta cu un număr tare, ultima şi cea mai puternică — de patru ori mai violentă decît la Hiroshima — explozie atomică care avusese loc de curînd în Nevada ; ca variaţie, urma parada de 14 iulie de la Paris, considerată cea mai mare demonstraţie de forţă militară franceză de după război ; către sfîrşit, erau înghesuite şi cîteva... fleacuri paşnice.

Am poposit într-un rînd şi la *Anastasia,* în regia lui Anatol Litvak, avînd ca protagonistă pe Ingrid Bergmann. Deosebit de impresionantă este creaţia acestei mari actriţe, care umple peste două ceasuri ecranul, excluzînd aproape cu desăvîrşire partenerii din sfera interesului public, neobosind absolut de loc spectatorul, dispus în compania ei să suporte avatarurile unui scenariu siropos, de submediocră calitate melodramatică, nesatisfăcînd, probabil, nici exigenţele foarte puţin pretenţioase ale midinetelor şi agenţilor de bursă.

A treia încercare s-a numit *Viaţa unei comisvoiajoare*, interpretată de Ginger Rogers. De data aceasta mi-a lipsit forţa morală de a-mi completa documentarea şi, după o jumătate de oră de calvar, am abandonat partida, cu conştiinţa împăcată. Vă puteţi închipui lesne că m-am oprit aici şi că n-am mai călcat pe la cinematograf, cu toate că mă... ispiteau titluri care de care mai senzaţionale, ca *Furia omicidă, Ingerul ringului, Omul cu braţ de aur, Aventura tenebroasă, Doamna şi cowboy-ul, Cum poţi să iei de bărbat un milionar* ş. a. Imaginaţi-vă că am rezistat chiar şi afişelor care, dintr-un exces de... moralitate, subliniau cu litere de o şchioapă că accesul în sală este interzis minorilor sub 16 ani. Era peste puterile mele, trecusem prin încercări prea grele...

În vălmăşagul impresiilor colectate, cele cîteva momente contemporane, consonante sau agresiv distonante cu ideile preconcepute şi cu realitatea cetăţii unice, au contribuit substanţial la formarea unei imagini de sinteză suprapuse peste lumea de contraste a Veneţiei 1957.

Trădări nevinovate

Ca să simţi Veneţia în toată înălţimea ei, ca să poţi obţine un început de perspectivă judicioasă, e bine s-o părăseşti din cînd în cînd cîte puţin, cu ferma convingere că te întorci şi mai fidel. De aceea, am considerat cele cîteva mici evadări ca pe nişte trădări cu totul nevinovate...

La începutul unei după amieze cu penumbre caline, am fost poftiţi, toţi delegaţii la Congresul de istorie a teatrului, să înfruntăm laguna. Ne-am îmbarcat, silitori, pe un cochet *vaporetto* şi am pornit să cucerim apa, traversînd un foarte pitoresc *rio* care ne-a adus destul de curînd în faţă silueta sveltă, armonios arcuită, zugrăvită în culori de pastel, a insulei Burano. Am făcut o scurtă escală la San Francesco del Deserto : biserica şi mănăstirea franciscană de pe această insuliţă au proporţii destul de modeste, profilîndu-se însă feeric pe fondul chiparoşilor de un verde crud, care inundă în fascicule ramificate apele potolite ale mării veneţiene.

Am ajuns în cele din urmă în extremitatea nord-estică a lagunei, la Torcello. Această aşezare glorios amintită de istorie, care a fost altă dată cea mai însemnată reşedinţă din întregul estuar, prezintă astăzi un aspect rustic, solitar, fiind cufundată într-o pioasă tăcere, puternic contrastantă cu încîntătoarea gălăgie veneţiană. Călătorul se opreşte mai întîi la Catedrala durată în secolul VII, unde poate admira nişte fantastice mozaicuri bizantine, grupate într-o masivă, impresionantă compoziţie, „Judecata din urmă", sau diafan desenate în filigranul unei tulburătoare madone. Alături se zăreşte Santa Fosca cu ale ei coloane de marmoră grecească încununate de capiteluri bizantine ; biserica aceasta pare fastuoasă în nuditatea ei, asemenea palatelor potentaţilor orientali.

www.cimec.ro

În seară, am părăsit liniștea solemnă de la Torcello, făcînd cale întoarsă spre aceea, pe care o părăseam din nou a doua zi...

N-am zăbovit, din păcate, prea mult la Milano. Într-o succesiune cinematografică, s-au suprapus cîteva secvențe memorabile.

Interesant, bizar e Cimitirul monumental, un adevărat oraș al morților, în care cavourile și-au ales niște dimensiuni gigantice, foarte lesne comparabile cu cele ale unor case nu prea mărunte. Aproape fiecare cavou e înzestrat cu valoroase detalii ornamentale, ajungînd cîteodată la proporțiile unor autentice compoziții sculpturale, demne, multe dintre ele, să stea așezate în foarte onorabile expoziții plastice. Capriciile viilor, sau — cine știe? — ale morților care și-au impus predilecțiile în riguroase dispoziții testamentare, au făcut ca „orașul" să cuprindă în măruntaiele lui arhitectonice un ciudat amestec de stiluri, dispuse în dezordine de la frenezia barocului pînă la simetria tristă, cazonă, a cubismului. Impresia produsă de Cimitirul monumental e puternică și contradictorie: admirabilele valori artistice amestecate cu vulgarele semne ale grandomaniei, dispusă să se lase și imortalizată, produc o oarecare derută, împiedicînd ochiul să-și găsească o linie de echilibru. Avînd răgazul, nu poți să nu admiri o serie de monumente, comparabile cu capodoperele artei italiene, tot așa cum ar fi extrem de dificil să-ți stăpînești stupoarea, lovindu-te pe alocuri de un prost gust agresiv pus, probabil, pe seama răposaților. În ansamblu, însă, toate aceste prea somptuoase locuințe mortuare, chiar dacă frizează pe undeva desăvîrșirea, contrazic, într-o viziune aproape dementială, sobrietatea, modestia, lipsa de ostentație și dorința de reculegere simplă, considerate dintotdeauna proprii pentru asemenea lăcașuri.

La aceeași scară dimensională e conceput și prea celebrul Dom, care, la prima vedere, e amețitor, grandios, dar parcă și apăsător, pentru ca privirile mai atente, aruncate ulterior, să-ți descopere o neobișnuită măsură, claritate, seninătate a liniilor gotice. Am urcat pînă în vîrf — și calea e destul de lungă — cu un ascensor care nu se sfiiește, sol al contemporaneității tehnice, să se înfiltreze, străin, în trupul vetust al acestui monument religios. În creștetul clădirii, am poposit la poalele unor firide cu măiastră țesătură de piatră, ne-am preumblat covîrșiți de înălțimea metrică și artistică a locului, am admirat — descoperind mereu alte unghiuri produse de fantezia arhitecților și sculptorilor care au trudit aici — frumoase și adînci perspective milaneze.

Am zărit, mai tîrziu, în treacăt, coloanele slăvitului teatru liric Scala și am regretat că n-am putut pătrunde în interiorul acestei clădiri, unde se oficiază adevărate regaluri muzicale.

Tramvaiul ne-a purtat, în cîteva curse grăbite, pe străzile marelui oraș, pe care l-am văzut febril, agitat, parcurs de mulțimi preocupate, amestecate într-un furnicar neostenit. În drum spre gară, ne-a apăsat prezența unui zgîrie-nori — se mai construiesc aici și altele — penibil agățat, independent de respectarea regulilor geometriei în spațiu, ca un decor stingher, pe fondul încîntătoarei armonii urbanistice a acestei vechi așezări italiene.

De la Milano la Como, se ajunge cu trenul în mai puțin de trei sferturi de oră. E prea aproape, ca să nu încerci să faci cunoștință și cu acest mare lac lombard, format altădată de ghețari imenși care au modelat, fără a fi roși de scrupule, relieful unor meleaguri răbdătoare. Te contrazice, încîntîndu-te, o luxuriantă vegetație subtropicală, crescută ca prin minune în această caracteristică zonă subalpină. Te freci la ochi dar ți-e cu neputință să-ți arunci privirile dincolo de masivul calm, impunător al Alpilor elvețieni, mult mai senini, mai puțin turmentați decît Dolomiții; te freci la ochi, dar n-ai cum să ignorezi, la poalele munților, arbori cu ramificații frenetice, flori învesmîntate în tot soiul de culori deșuchiate, care par transplantate din vecinătatea tropicelor toride, inundate de un soare mistuitor și de apa potopului. Acest peisaj neverosimil, pus parcă cu tot dinadinsul să șubrezească informațiile temeinice, gospodărești, din domeniul geografiei și botanicei, se vede

www.cimec.ro

grandios amplificat, sărbătorește proiectat în apa lacului, de sus de la Brunate — o cochetă stațiune de munte, situată la peste 700 metri deasupra nivelului mării — unde și alpiniștii cei mai neexersați urcă foarte lesne, îmbarcîndu-se la Como într-un elegant și grăbit teleferic, dispus să-i găzduiască doar șapte minute.

Ultima și una dintre cele mai consistente evadări s-a petrecut pe tărîmurile Mantovei. Autobuzele ne-au purtat spre țintă, trecînd pe la Padova și Montagnana (unde sînt plantate o veche cetate și o mănăstire, pe care și le pot imagina cu ușurință cei ce au văzut producția anglo-italiană *Romeo și Julieta*, filmată în bună măsură tocmai aici), pe lîngă Vicenza și Verona. Peste cîteva ceasuri, am zărit la orizont patria lui Virgiliu, cîntată de Dante, înnobilată de încoronarea cu lauri a lui Petrarca, cunoscută ca refugiul deznădăjduit al mult îndrăgostitului Romeo și locul unde a fost clintită cerbicia îndărătnicei Katharine shakespeareene.

Mantova ilustrează cu foarte multă elocință fastul exorbitant al curților italienești din vremea renașterii. Fără îndoială că Palazzo dei Gonzaga, chemat în mod curent Palatul ducal, constituie argumentul suprem în această direcție : e cea mai vastă, cea mai grandioasă așezare de acest gen, după Vatican, măsurînd 34 000 metri pătrați, dintre care 14 000 acoperiți, repartizați în peste 450 de încăperi. Multe camere sînt tapisate cu pînze faimoase de Rubens, Tintoretto, Van Dyck, care alternează cu piese dintr-o excepțională colecție de sculpturi elene și romane din timpuri străvechi.

Fără seamăn rămîne lucrarea lui Montegna din *Camera degli sposi* (Camera mirilor), considerată una dintre cele mai desăvîrșite realizări picturale din toate vremurile. Imaginați-vă niște fresce care par să-și aibă rădăcinile implîntate în adîncuri ; ele purced de la marginile dușumelii și se înalță, neîngăduindu-și nici o respirație, pînă în vîrful tavanului, unde, pe nesimțite, se topesc într-o ființă comună. Oricîtă migală, oricîtă pricepere ai dovedi, nu poți identifica începuturile și sfîrșitul, eventualele pauze, autonomia unui motiv sau altul. Totul se îmbină într-o deplină armonie, astfel încît cei prevăzuți cu un accentuat spirit analitic ar putea începe și sfîrși cu același succes disecția în orice punct al grandioasei, indivizibilei compoziții picturale. Impresia e atît de covîrșitoare, încît, admirator al minunii plastice, te simți stingher, nefiresc în mijlocul camerei și începi să-ți cauți, sub imperiul mirajului artistic, locul de unde ai descins, cu titlu provizoriu, din frescă.

Amuzant, de astă dată, e apartamentul piticilor. Ca la orice curte care se respectă, Gonzagii au cultivat pe lîngă palat bufoni meniți să le descrețească frunțile. În semn de gratitudine, sau pur și simplu ca să se distreze, au construit și niște cămăruțe lilipute pentru artiștii de format redus. Le-am străbătut, încovoindu-ne, dar n-am izbutit, oricît ne-am străduit, să coborîm în ritmul potrivit niște trepte concepute pe aceeași măsură minusculă.

Un moment emoționant l-am trăit în Camera oglinzilor. În urmă cu 350 de ani, la 1607, exact în ultima vineri a carnavalului, s-a executat aici și a avut succes, consacrînd pe compozitor, lucrarea „Orfeu", cu muzica de Claudio Monteverdi și libretul de Alessandro Striggio. Prin grija municipalității mantovane și a organizatorilor Congresului ni s-a rezervat o mare surpriză : ajunși în Camera oglinzilor, am fost poftiți să luăm loc și s-au executat, ca într-o retrospectivă istorică, fragmente din „Orfeu". Nu știu ce ne-a impresionat mai mult : splendida acustică a sălii care amplifica grațios tonurile grave și filtra cu o mare putere de seducție unduirile lirice, desăvîrșita execuție muzicală, sau confruntarea aceasta operată prin surprindere, paralizantă, cu istoria ? În orice caz ne-am simțit în același timp mici, prosternați în fața măreției artistice, și mari, fiindcă sîntem în stare uneori să uităm mărunte vicisitudini și să fuzionăm, fără reticențe, fără amintiri, fără impulsuri egoiste, cu supremele valori ale muzicii, picturii, literaturii.

Tot Mantova ne-a mai dezvăluit, într-o strălucire, și Palazzo del Te, cel mai semnificativ monument arhitectonic rodit de prodigioasa inspirație a lui Giulio Romano. Am parcurs Sala Giganților, vestita Grotă împodobită cu mici și ingenioase cripte ale volup-

www.cimec.ro

tăților, pentru ca să poposim, în cele din urmă, în Sala cailor (o vastă încăpere, căreia i-au fost hărăzite frumoase decorații murale pe teme ecvestre), unde aceeași municipalitate mantovană a oferit un banchet în cinstea participanților la Congresul de istorie a teatrului.

Și fiindcă de Thalia și Melpomena era, de fapt, vorba, am mai vizitat la Mantova Teatro Accademico, construit după planurile lui Bibbiena, și la Sabbioneta (o localitate așezată în vecinătatea orașului lui Virgiliu) un foarte interesant teatru olimpic acoperit, a cărui scenă fixă și fastuoase decorații din școala lui Veronese se refac, după ce au fost lăsate în mod cu totul inexplicabil, amar de vreme, într-o tristă și nemeritată paragină.

Aceste vechi, prețioase așezăminte teatralicești își găsesc justificarea într-o bogată tradiție mantovană (de curînd, profesorul Raffaello Ramat a susținut, argumentînd copios, că primele manifestări ale commediei dell'arte au avut loc tocmai pe aceste meleaguri), care, din păcate, astăzi respiră numai prin porii amintirilor îndepărtate.

Diversele sedii ale trădărilor nevinovate — Torcello, San Francesco del Deserto, Milano, Como, Brunate, Mantova, Sabbioneta — solicită și multe alte reflecții. Ne cheamă însă imperioasă Veneția, pe care am părăsit-o pentru cîteva clipe fugare, cu condiția să ne întoarcem, reînnoindu-ne credința...

Omagiu lui Goldoni

Pentru oricine cunoaște cît de cît opera lui Goldoni, e mai mult decît limpede că ea nu se lasă despărțită de Veneția, că ea nu poate fi înțeleasă, concepută, în afara cetății natale a poetului. Și oricît de fervenți admiratori ai dramaturgiei goldoniene sîntem, avem datoria să-i măsurăm celebritatea, popularitatea, și în perspectiva orașului unic, a oamenilor săi, care au generat-o, împrumutîndu-i aura, strălucirea, sporite de geniul scriitorului.

Tocmai de aceea, sărbătorirea a 250 ani de la nașterea lui Carlo Goldoni nu putea să găsească un cadru mai propriu, mai necesar, decît în splendida așezare din lagună.

Extrem de interesantă, și în acest plan, a fost expoziția „Goldoni : de la măști la comedie", inaugurată la Palazzo Grassi, în vremea Congresului. Răspîndită în 15 săli spațioase, ea debutează prin prezentarea primelor măști populare, care s-au afirmat cu autoritate în evul mediu, pentru a sfîrși cu o serie de exponate, menite să demonstreze înrîurirea exercitată de Goldoni asupra teatrului modern și contemporan. Pot fi urmărite, pe parcursul numeroaselor încăperi destinate amintirii goldoniene, manuscrise, inscripții, prețioase mărturii originale, reproduceri și cărți rare, măști, stampe, opere de artă, provenite din muzee, colecții, biblioteci, așezate la cele mai diverse meridiane europene. Planul expoziției încearcă să orînduiască — după părerea noastră, într-un mod cu totul convențional — întregul material referitor la Goldoni, în cinci mari secțiuni, legate de activitatea scriitorului : dramele de factură eroică, măștile și personajele, maturitatea, mondenitatea și exotismul, capodoperele venețiene. Independent de această predilecție sistematică destul de arbitrară a organizatorilor, există o coerență logică a expoziției, izvorîtă mai cu seamă din respectarea fidelă a cronologiei, care te conduce conștiincios, îngăduindu-ți să faci abstracție de o compartimentare mai mult sau mai puțin judicioasă. Impresionanta bogăție a materialului, răsfirată pe întregul itinerar goldonian, are darul de a demonstra cu elocință actualitatea comediografului, vitalitatea imaginilor sale, ca și, în mare măsură, vastitatea spațiului în care opera sa continuă, neobosită, să trăiască.

Pentru a favoriza jocul imaginației vizitatorului, s-a improvizat o mică scenă stilizată în atriul de la Palazzo Grassi. În ziua vernisajului expoziției, s-a jucat aici *Introducerea la anul comic 1754—55*. Sub bagheta regizorală a lui Sergio Frenguelli, au evoluat Italia Mancini, Augusto Bonardi, Paola Faloia ș. a., străduindu-se să aducă în scenă unele dintre cele mai autentice, universale tipuri goldoniene. Din păcate, acestei admirabile intenții i-a răspuns numai o realizare mediocră, materializată în existența palidă, extrem de șubredă, a unor personaje grotești, destul de atemporale. A fost o demonstrație de

www.cimec.ro

improvizație, nu în maniera commediei dell'arte, ci într-o accepție mult mai modernă și pejorativă. Acest insucces inițial n-a izbutit, însă, să umbrească ideea excelentă a unor spectacole cu diverse piese goldoniene, repetate aici în fiecare după amiază și destinate, în mod cert, să înlesnească intrarea într-o atmosferă propice a acelora care vizitează expoziția.

În ultima zi a Congresului am fost oaspeții lui... Goldoni. Îmbarcați pe niște mici șalupe, am colindat prin hățișul unor întortochiate și misterioase canaluri, acostînd, în cele din urmă, în fața unei case oarecare — de altfel, acesta este unul dintre secretele Veneției: multe palate au o înfățișare exterioară destul de banală în peisajul de ansamblu, păstrînd, însă, miracolul unor mari surprize, atunci cînd pășești, mai mult sau mai puțin interesat, dincolo de pragul acvatic al terestrelor locuințe. Doi tovarăși de călătorie s-au cățărat pe zid și au agățat de un cui, rătăcit parcă din întîmplare acolo, niște flori proaspete. Imaginea șalupelor suspendate stingher pe strîmta ramificație a apei, în vecinătatea unui zid escaladat misterios de cine știe ce răufăcători cu predilecții horticole, părea, la prima lectură, destul de bizară și ușor ridicolă. Abia cînd am aflat că sîntem în preajma casei lui Goldoni, lucrurile au devenit explicite și optica noastră și-a schimbat cu rapiditate coordonatele inițiale. Am urcat într-o tăcere respectuoasă niște trepte de piatră și am pătruns în prima încăpere, atîrnîndu-ne privirile curioase de fiecare colț al tavanului, de fiecare pată a pereților. Nimic deosebit nu ne-a oprit atenția și am trecut în camerele laterale, unde am văzut trei-patru vitrine cu manuscrise și prime ediții, puține tablouri și cîteva dulapuri, care preziceau existența unei biblioteci.

Am așteptat cu nerăbdare explicații. Și le-am primit... Casa aceasta memorabilă a fost donată municipalității venețiene în 1907. N-au trecut decît... 44 de ani și, după unele reparații și puneri la punct, în 1951, ea a fost dată în folosință publică. Noi o vizitam în 1957, deci la o jumătate de veac după actul generos al donatorului, și nu reușeam, cu toate onestele noastre eforturi, să vedem mare lucru. Să fie oare oboseala vinovată? Nu! Aspectul sărăcăcios, cu totul nefinisat, destul de neîngrijit al acestei case memoriale, produce o impresie jalnică. Mi-am amintit cîte lucruri a putut să-mi evoce această casă pe care

www.cimec.ro

nu o văzusem, şi am fost fericit că am descris-o altădată pe planul imaginaţiei plantate în veacul XVIII şi nu în urma unei triste cunoştinţe din secolul nostru. Am revăzut în memorie casele lui Goethe şi Schiller de la Weimar, reconstituite pînă la ultimul detaliu cu cea mai mare pioşenie, şi mi-a fost cu neputinţă să nu-l plîng pe veselul Goldoni, care a cinstit atîtea decenii Veneţia, contribuind la gloria ei universală. Recompensa i-a fost făgăduită : ni s-a spus că se lucrează (aş adăuga : cu enorm de multă răbdare) la perfecţionarea acestui mic muzeu, sortit să arate cu totul altfel. Nu ne rămîne decît să aşteptăm, prevăzuţi — trebuie să recunosc — cu mult mai puţină răbdare, ca memoria lui Goldoni să fie cinstită, şi pe această cale, cum se cuvine.

Remarcabilă, în acest complex care predispune la tristeţe şi unele reflecţii pesimiste, rămîne ampla bibliotecă goldoniană : sînt adunate aici nenumărate ediţii din ţările cele mai îndepărtate, ca şi o sumă însemnată de studii, cu semnături caligrafiate uneori destul de capricios, asupra vieţii şi operei marelui dramaturg. În legătură cu aceasta, am cules o satisfacţie, de departe nu numai de ordin personal. Mi s-au cerut cu cîteva zile înainte două exemplare din *Triumful lui Goldoni*, pentru a fi înregistrate în catalogul acestei biblioteci unice în genul ei. Satisfacţia ca aici să figureze nişte cărţi *romîneşti* era sporită de faptul că pedanţii şi priceputii organizatori ai expoziţiei „Goldoni : de la măşti la comedie" nu s-au învrednicit să agaţe măcar în colţ de perete o fotografie, dacă nu mai multe, din spectacolele noastre cu piese goldoniene. Sînt ferm convins că, după ce au văzut *Bădăranii* în versiunea Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti, şi-au schimbat fundamental punctele de vedere, obţinînd disponibilitatea de a găsi, în viitoare expoziţii de acest ordin, spaţiu locativ suficient şi pentru scena romînească.

De alfel, cred că alături de toate semnele de admiraţie pomenite pînă aici, cel mai preţios omagiu adus marelui veneţian l-au constituit tocmai spectacolele din cadrul Festivalului Goldoni, unde teatrul nostru a înregistrat o mare şi incontestabilă izbîndă.

Emoţii, iar emoţii ; am trecut Rubiconul ; încercarea fidelităţii

Există mai multe modalităţi de a-ţi ascunde emoţia : unii adoptă postura taciturnă, reflexivă, îndărătul căreia îşi pot permite luxul de a păstra un continuu tremur interior, alţii cochetează cu volubilitatea, gluma, rîsul mai exuberant decît îndeobşte, căptuşite şi ele însă de o vibraţie emotivă nemărturisită explicit. Aceste modalităţi, ca şi altele grefate pe diversitatea temperamentelor artistice ale componenţilor delegaţiei noastre, au însoţit cu credinţa unei umbre trenul care, de la Bucureşti, prin Budapesta şi Viena, se îndrepta spre Veneţia. Primirea oficiată de reprezentanţii Bienalei n-a avut darul să spulbere această stare de spirit : întîmpinaţi cu multă corectitudine, amabilitate, n-am simţit însă — să fi fost numai o impresie ? — că ni se acordă un credit considerabil pe planul posibilităţilor noastre de a ne afirma mai mult decît cuviincios în cadrul Festivalului. Şi aceasta a sporit emoţia... O emoţie, de altfel, cu totul legitimă, nu numai datorită faptului că ea este, în majoritatea cazurilor, buna vecină a autenticelor acte artistice.

Intram în competiţie cu nişte ansambluri, în cea mai mare parte bine cunoscute şi elogios apreciate în Europa. Schauspielhaus din Bochum (R. F. Germană) — care are în componenţa sa pe Hans Messemer, considerat de multe organe de presă occidentală cel mai mare actor contemporan — este un teatru care, la Festivalul Sarah Bernhardt de anul trecut, a fost catalogat în lotul fruntaş al formaţiilor de proză europene ; acum, ei interpretau *Văduva isteaţă*. Compania „Grenier" din Toulose — care juca *Hangiţa* — s-a bucurat, altă dată, de cuvintele entuziaste ale lui Louis Jouvet şi Jean-Louis Barrault, critici foarte exigenţi ai colegilor lor, dispuşi, în general, să împartă graţiozităţi cu cea mai mare zgîrcenie. Teatrul iugoslav — foarte preţuit în Occident, mai cu seamă după importantul succes înregistrat acum doi ani cu *Egor Bulîciov şi alţii* la Paris — şi-a ales una dintre capodoperele goldoniene, mai puţin jucată — în mod cu totul inexplicabil — în străinătate : *Certuri la Chioggia*. O formaţie de prestigiu în Polonia este aceea de la

www.cimec.ro

Nowa Hutta, care a evoluat cu *Slugă la doi stăpîni.* În afară de aceștea, mai prezentau spectacole două trupe italienești : una, a Bienalei, inaugura Festivalul cu *Il Campiello,* iar cealaltă — condusă de celebrul regizor de film și teatru, Luchino Visconti — aducea pe scenă *Impresarul din Smirna.*

Este limpede că într-o asemenea societate aleasă — hotărîtă să contrazică violent prejudecățile naive ale unora, care credeau sau voiau să creadă că ne întîlnim cu niște rude sărace — nu e cel mai lesne cu putință să faci figură onorabilă. Cu atît mai vîrtos cu cît nu prea aveam, în această direcție, uzul competițiilor internaționale, care îi alintă îndeosebi pe sportivi, obișnuiți să colinde capitalele lumii și să-și desăvîrșească, întrecîndu-se cu alții la o temperatură ridicată, măiestria profesională. Beneficiam, ce-i drept, de experiența dobîndită în 1956 la Paris, cînd reprezentanții noștri au cules un frumos succes cu *O scrisoare pierdută* și *Ultima oră.* Intervine, însă, și aici un dar... Mi se pare evident că avem prima șansă la orice concurs internațional de oină. Cronicarii sportivi ar putea comenta tehnica jucătorilor noștri, eficacitatea lor, ținuta, stilul, dar, pînă la urmă, n-ar putea să nu le dea cîștig de cauză. În vreme ce dacă am trimite o echipă de golf în Anglia, una de rugbi în Franța, alta de scrimă în Italia, n-am mai putea avea absoluta certitudine a victoriei.

Teatrul nostru național pornise să realizeze o piesă a unuia dintre cei mai mari și mai *caracteristici* dramaturgi italieni. Colac peste pupăză, era vorba în *Bădăranii* despre o acțiune prin excelență *venețiană.* Trebuia cunoscută, intuită cu mare pricepere și talent Italia, Veneția, vremea apusă a veacului optsprezece. Dacă toată această operație s-ar fi produs numai în fața unor martori romîni, am fi ajuns, în cel mai rău sau în cel mai bun caz, la o activă dispută a criticilor, a oamenilor de teatru. Acasă la Goldoni, însă, lucrurile deveneau incomparabil mai complicate... Mai poate considera oare cineva, în această perspectivă, că emoția era exagerată, datorită numai sensibilității accentuate a speciei actoricești ?

Explicațiile și argumentele judicios cîntărite sînt de multe ori folositoare, eficace, avînd darul, în unele situații, să așterne liniștea binefăcătoare peste furtuna sufletelor tulburate. Seducția teoretică, trebuie, însă, cu regret părăsită, atunci cînd un spectacol bate insistent la ușă...

... Era una din serile cu întuneric transparent, în care mirajul venețian te învăluie, creîndu-ți aproape obligația de a aștepta lucruri mari, neobișnuite. Între grandioase și rafinate decoruri arhitectonice, a fost furată peisajului vegetal o bucată de pămînt, pe care s-a ridicat o sală de spectacol în aer liber. Grădina de la Palazzo Grassi — unde s-a jucat *Bădăranii* — nu pare un artificiu nefiresc pe fondul venețian ; ea simulează, mai degrabă, o creștere naturală, pe solul cel mai propice, a unei flore perfect armonice cu cadrul împrejmuitor. De aceea, cînd te așezi în stal, nu intri imediat în dispoziția solemnă a reprezentației teatrale, ci te simți numai admirabil într-o grădină încîntătoare, predispusă să-ți înlesnească comuniunea cu natura. Surpriza cortinei care se ridică nu trebuie să-ți altereze starea de spirit ; un spectacol de artă autentică devine perfect consonat cu disponibilitatea creată de cadru, tot așa cum o improvizație mai puțin artistică pe acest fond se reliefează pregnant, ascuțindu-și contururile și indispunîndu-te profund. Reprezentația noastră trebuia să aleagă una din aceste alternative așezate la antipod.

Mai sînt doar cîteva clipe... Cînd au trecut așa de repede ? Și ce se întîmplă acum ? S-a spart ghiața unei liniști aproape religioase și aplauzele se înghesuie, în rafale, spre scenă. Publicul a făcut contactul cu decorul lui Siegfried, perfect conivent cu atmosfera venețiană, și nu-și stăpînește entuzismul. Bunăvoința a fost captată prompt și intervenția celor trei arlechini care așează scaunele în casa lui Lunardo e întîmpinată cu o nouă manifestație de simpatie. Actorii au intrat în situație : complicele lor fidel, decorul, i-a apropiat de sală, le-a dezlegat limbile, le-a risipit puțin emoția inhibitivă, lăsîndu-le însă tensiunea proaspătă. Și joacă îndrăcit... Ritmul se precipită, cascadele frumoaselor vorbe ro-

www.cimec.ro

mînești mîngîie cu muzicalitatea lor urechile străine, grupările în scenă sînt desăvîrșite, alcătuind, datorită paletei subtile a costumelor, grațioase acuarele. Totul e rotund, împlinit, mărturisind prezența unei mature concepții regizorale, care nu s-a încumetat să uite nici un detaliu. Spectatorii au pierdut controlul aplauzelor : intră Birlic, iese Birlic, se codește într-un colț Eugenia Popovici, apare solidar cvartetul „bădăranilor", Giugaru, Calboreanu, Marcel Anghelescu și iar Birlic, se strecoară în scenă în travesti Beligan însoțit de contele... Nicky Atanasiu, dau replica Cella Dima și Silvia Dumitrescu-Timică — nimic nu e trecut cu vederea de prospeții entuziaști ai teatrului romînesc, găzduiți astă-seară în scaunele de la Palazzo Grassi.

Pe ultima replică — care dezleagă nodul intrigii goldoniene —, cortina se lasă și se ridică mereu, parcă posedată de un tic nervos, dar în fond solicitată necontenit de admirația unanimă a unei săli într-o emoție concurentă cu aceea a actorilor de pe scenă.

Într-un tîrziu, cortina n-a mai avut putere să se ridice. Regizorul, interpreții, cu un zîmbet fericit pe buze, se îmbrățișează în culise, uitînd să-și mai măsoare emoția și osteneala. Trecusem în mod glorios Rubiconul...

A doua seară, situația era și mai simplă și mai complicată. Teatrul romînesc se recomandase convingător : era foarte departe de acea rudimentară formație balcanică — în sensul pejorativ și desuet al acestui cuvînt demonetizat de o istoriografie trufașă — pe care bănuiau s-o întîlnească unii. Criticii, fiind siliți să-și uite, în fața unei impresionante evidențe, deprinderile cîrcotașe, ne închinaseră osanale. Publicul poposise, de astă dată, la Palazzo Grassi, să vadă un spectacol mare. Teatrul nostru juca, la a doua reprezentație, cartea extrem de importantă, capitală, a unui splendid prestigiu dobîndit. Dar dacă „dumnezeu nu vine în astă seară" ? — cum spunea Mounet-Sully.

De sus în jos : **Marcel Anghelescu (Maurizio), Silvia Dumitrescu-Timică, (Marina), Niki Athanasiu (Riccardo). De la stînga la dreapta : Al. Giugaru (Lunardo), Cella Dima (Margarita)**

www.cimec.ro

„Dumnezeul" inspirației, muzele talentului, au coborît și azi... Spectacolul a început sub cele mai bune auspicii. Eliberați de timidități, de trac, interpreții evoluează cu mare siguranță, stăpînind cu autoritate scena. Reacția sălii este excelentă. Prinși de această atmosferă artistică sărbătorească, n-au observat primele picături de ploaie nici actorii, nici spectatorii. Cînd au prins cu toții de veste, cerul își alinia șiroaiele consistente de apă la nivelul scenei, al stalurilor, punîndu-și parcă în gînd să facă, dintr-odată, grădina rodnică pe un an. Și aici a început o adevărată încercare a fidelității... Nimeni n-a plecat. Unii s-au așezat de-a lungul zidurilor laterale, care nu ofereau decît un adăpost iluzoriu. Alții s-au strîns sub singurul pom — arborele meditației byroniene, care ca atîtea alte date venețiene, te obligă la confruntări ale istoriei cu contemporaneitatea — din... sală și au avut satisfacția relativă de a recepționa picăturile mari și grele nu direct din norii dușmani, ci prin intermediul frunzelor prietene. Cea mai mare parte, însă, a rămas în stal, scoțînd pernele de pe scaune și agățîndu-le, fără grija cochetăriei, în cap, ca pe niște credincioase pălării, umbrele, mantale de ploaie. Spectacolul grădinii arhipopulate de oameni și ploaie, veșmintele devenite bizare, carnavalești ale perseverenților spectatori, erau impresionante, constituind un document — din păcate, nefotografiat — elocvent al fidelității contemporanilor față de una dintre cele mai vechi și durabile arte. Nu putem fi decît extrem de măguliți că, tocmai prin intermediul nostru, se făcea acest nou legămînt de neclintită credință pentru teatru cu majusculă.

După această probă de foc a ploii nemiloase, care nu stînjenise cu nici o iotă desfășurarea spectacolului, răsplătit cu foarte generoase aplauze, ne-am convins cu toții, venețieni și romîni, că am asistat la un moment de autentică artă.

Am fost însoțiți, de altfel, pînă la plecare, de forme diferite ale acelorași aplauze care izbucniseră la Palazzo Grassi. În zilele următoare, la Congres, reprezentanți din diferite colțuri ale lumii veneau să ne omagieze, să ne felicite — pe noi, fiindcă pe noi ne aveau la îndemînă — pentru admirabila reprezentație dată de actorii romîni. La hotel, a venit la mine, după primul spectacol, un chelner și mi-a șoptit cu sfială :

— N-aș putea obține un bilet pentru astă seară ?

— Cu plăcere. Vrei să vezi *Bădăranii ?*

— Din păcate, nu pot. Sînt de serviciu pînă la 12. Aș fi bucuros, însă, să-l vadă nevastă-mea. Nu pricepe nici ea romînește. Dar am auzit, am citit că-i așa de frumos. Îmi povestește ea și mie ceva după aceea...

Într-o seară, am intrat la restaurantul „Alla Colomba" din apropierea faimosului teatru liric, dichisit într-un fermecător stil rococo, „La Fenice". Eram cu Eugenia Popovici. Am fost întîi surprins și apoi mișcat, văzînd cum trei domni necunoscuți de la o masă se ridică în picioare și o aplaudă pe interpreta Luciettei.

Și cîte alte mărturii emoționante — ca să nu mai pomenim de darul lui Adolfo Zajotti, unul dintre conducătorii Bienalei, care a transmis Teatrului Național, ca o dovadă a „celei mai entuziaste admirații" o scumă amintire personală : fotografia Eleonorei Duse, într-o ramă originală, cu autograful celebrei actrițe — s-au adunat în aceste zile. Toate au confirmat cu prisosință, alături de cuvîntul autorizat al criticii de specialitate din întreaga Italie, însemnata victorie a romînilor la Veneția.

Taina succesului

În interpretarea teatrului goldonian s-au manifestat la Festival, cum era și firesc, cîteva maniere cu totul deosebite. Germanii au mers pe linia stilizării, în direcția unei încercări de esențializare și modernizare a spectacolului. Intenția interesantă nu și-a găsit coordonatele cele mai fericite în cazul concret al *Văduvei istețe*. Dacă Schauspielhaus din Bochum a izbutit la Paris anul acesta să trezească un anumit interes cu drama expresionistă *Marchizul de Keith* de Wedekind, fără îndoială, însă, că aceleași mijloace nu puteau fi folosite cu rezultate echivalente pe fondul prin excelență realist al lucrării goldoniene.

www.cimec.ro

Tot așa cum naturalismul — nu în accepția lui cea mai primitivă, ci mai cu seamă sub raportul servituții neselective față de detaliu și a fanteziei din cale afară de cuminți, insuficient de dezlănțuite — n-a dus pe iugoslavi la realizarea reprezentației pline de poezie și inspirată sevă populară, pe care o solicită *Certurile la Chioggia.*

Cît despre accentele suprarealiste, expresioniste din *Slugă la doi stăpîni,* în versiunea poloneză, ele au apărut implantate cu totul arbitrar pe scheletul textului care face destul de evident tranziția de la commedia dell'arte la comedia de caracter.

Aceste diferite evaziuni din cîmpul concepției dramatice a lui Goldoni mi-au amintit de dilema realism-naturalism, cu care m-am întîlnit, cu cîteva luni în urmă, într-o călătorie prin Germania democrată. Atunci mi se păruse realistă tratarea unei drame naturaliste — *Șobolanii* — a lui Haupmann, și naturalistă interpretarea lucrării realiste *Cocota respectuoasă* de Sartre. Aceasta din pricină că prima datorie a regizorului constă în găsirea măsurii proprii unui text sau altul; abia după aceia începe să se pună problema stilului caracteristic al unui director de scenă, al unui colectiv, care au dreptul să aleagă, dar numai pornind de la datele fundamentale ale piesei, o formulă sau cealaltă. Mi se pare că spectacolele de la Festivalul Goldoni, despre care vorbeam mai sus, au contravenit acestei axiome esențiale a artei teatrale. Regizorii și formațiile respective și-au declarat predilecțiile suverane și au vrut, fără sorți de izbîndă, să înghesuie partiturile marelui comediograf italian în spațiul neîncăpător al unor idei preconcepute.

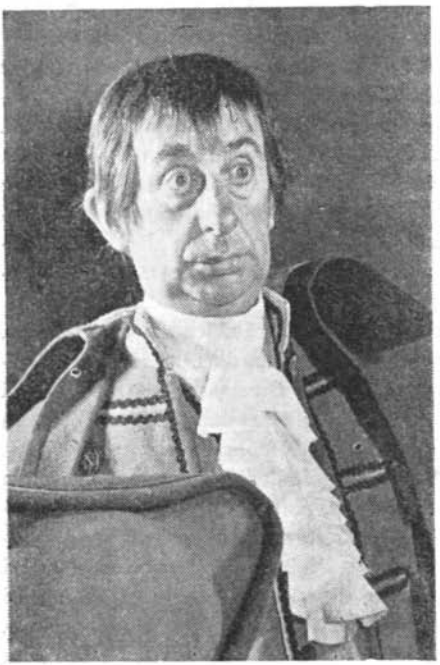
Marea calitate a viziunii regizorale, pe care și-a format-o Sică Alexandrescu, constă, în primul rînd, în hotărîrea neclintită de a se supune — în înțelesul cel mai bun al cuvîntului — marilor intenții ale cuvîntului, ale stilului goldonian. Directorul nostru de scenă a știut, însă, să nu rămînă sclavul literei textului, capitulînd, în schimb, fără condiții, în fața spiritului lucrării. De aceea el a ajuns la o formulă realistă plină de poezie și artă, fără a face nici o concesie capcanelor naturaliste. Așa, de pildă, *Bădăranii* s-a jucat, în versiunea noastră, fără întrerupere, ca o piesă într-un act, în pofida tradiției care n-a văzut-o niciodată reprezentată astfel; aceasta însă n-a alterat spiritul piesei, facilitînd dimpotrivă accelerarea și unitatea ritmului caracteristic. La fel, schimbarea decorului la scenă deschisă și introducerea, în această intenție, în distribuție a trei arlechini muți, nu pot fi găsite în indicațiile explicite ale autorului; ele contribuie, însă, în deplin acord cu linia generală a piesei, la crearea unei atmosfere vecine cu vremea commediei dell'arte și cu climatul din epoca teatrală în care viețuiesc „bădăranii". În sfîrșit, remarcabilă pe aceeași linie este capacitatea inventivă a regizorului, care a compensat cu abilitate unele lungimi

De la stînga la dreapta: G. Calboreanu (Simon), Eugenia Popovici (Lucietta), Radu Beligan (Filipeto)

www.cimec.ro

ale textului, mobilînd monoloagele lui Lunardo și alte momente statice cu acțiuni scenice fără cuvinte suplimentare, care nu diformează, ci, dimpotrivă, desăvîrșesc armonia operei în spectacol.

Iată dar cum, fără a apela la stilizare inutilă, gimnastică suprarealistă, demonstrație expresionistă și fără a te constitui captiv în lanțurile naturalismului, poți ajunge, în cazul teatrului goldonian, la tratarea cea mai proprie și cea mai artistică. Lucrurilor, însă, e cel mai bine să le spui pe nume, pentru a putea să le identifici oricînd ulterior. Sică Alexandrescu a beneficiat în această punere în scenă de talentul și de priceperea sa, dar și de metoda de lucru realist socialistă, altoită pe deosebit de valoroasele noastre tradiții de artă a spectacolului, care l-au condus către găsirea soluției celei mai potrivite. El a purces, în spectacol, ca totdeauna Stanislavski, de la majestatea sa cuvîntul, ajungînd, așa cum s-a exprimat un cronicar italian, la „un concert al dialogului". Eliminînd extravaganțele, pe care le-au căutat cu un zel demn de o cauză mai bună alte formații, el a cîștigat în sprijinul său simplitatea, ca pe o condiție indispensabilă a frumosului. Regizorul nostru s-a mai orientat foarte bine, neignorînd nici o clipă faptul că trebuie să jucăm în fața unui public care nu cunoștea limba romînă: de aceea, el a condus actorii spre folosirea foarte judicioasă a registrului vocal, recomandîndu-le sublinieri de intensitate și nuanță, susceptibile să transmită colorat, sonor, măsurile comediei. În sfîrșit, cel mai mare merit îi revine, poate, fiindcă a știut să armonizeze, să echilibreze diversele componente extrem de valoroase ale spectacolului — decoruri, costume, excelente potențe actoricești, accesorii, lumină, ritm — imprimîndu-i un stil *unitar*.



Gr. Vasiliu-Birlic (Canciano)

Platon în *Fedra* menționează că elementele vizuale sînt acelea care seziseză cel mai viu imaginația. Decorurile lui Siegfried pentru *Bădăranii*, compuse cu un remarcabil simț al culorii și al proporției, purtînd o puternică pecetie venețiană — roșul stins acordat cu o gamă de gris-uri calde și liniile moi, arcuite, ale construcției interiorului făceau parte integrantă, organică, din peisajul orașului lagunei — au avut darul de a fixa spectatorul într-o atmosferă poetică, de a-l obliga să aștepte cuvîntul descins din această ambianță învăluitoare.

Costumele Cellei Voinescu, rodul unei exuberante fantezii cromatice, s-au mulat în mod desăvîrșit pe fondul plastic, înlesnind în același timp actorilor să intre în situație, să se simtă ca acasă în străie și locuri venețiene. La inaugurarea expoziției „Goldoni: de la măști la comedie", un vorbitor a subliniat că „esența lui Goldoni artistul este intim legată de tematica costumului". Și într-adevăr, lărgind puțin cadrul, nu putem să nu remarcăm că decorurile și costumele din *Bădăranii* au adus o contribuție importantă în sprijinul tezei unor autorizați cronicari italieni, care au considerat spectacolul nostru „cel mai venețian", „cel mai goldonian" dintre cele prezentate.

Un aport covîrșitor în dobîndirea superlativelor, cu care a fost gratificată prezența

www.cimec.ro

noastră la Festival, l-au adus, fără îndoială, actorii. Ei au excelat *toți* în susținerea strălucită a partiturii de comedie. Despre Eugenia Popovici, un ziar florentin scria că „pare descinsă tocmai din paginile scriitorului nostru". „Vis comica" a lui Birlic a constituit obiectul unei entuziaste aprecieri unanime. Cronicarii nu s-au mulțumit să comenteze spectacolul în ansamblu, concepția regizorală, viziunea plastică, jocul protagoniștilor ; ei au analizat trăsăturile caracteristice ale *fiecărui* actor, intuind, dîndu-și seama de valoarea lor excepțională. Așa se explică că și rolurile destul de ingrate, episodice, de pildă ale lui Beligan și Nicky Atanasiu, n-au fost trecute cu vederea de presa italiană : s-a remarcat stilul interesant, propriu, al celui dintîi și distincția „seniorală" a celui de al doilea. Și foarte multe altele, măgulitoare pentru fiecare în parte...

Mi se pare că cel mai important nu e să zăbovim, cu o caracterizare mai fugară sau mai aplicată, asupra ținutei și inflexiunilor virtuoase ale lui Calboreanu sau Marcel Anghelescu, Giugaru sau Silvia Dumitrescu, Cella Dima. Acești artiști, ca și ceilalți din distribuția *Bădăranilor*, au obținut de mult prețuirea bine meritată a publicului și a specialiștilor noștri, pentru ca astăzi aceeași apreciere să le fie acordată, pe un pămînt străin, de spectatori și oameni de teatru italieni, și nu numai italieni. Cred că incomparabil mai important e să încercăm, cu ajutorul acestei noi experiențe, să schițăm o concluzie : avem o *mare echipă de comedie*, comparabilă, și nu în dezavantaj, cu cele mai cunoscute formații europene. S-ar putea să mă înșel, dar am impresia că, dacă jucînd tragedie clasică franceză sau shakespeareană, drame de Ibsen sau Pirandello, nu putem încă aspira la laurii desăvîrșirii, interpretînd comedie, putem și ar fi foarte bine să ieșim — avînd numai riscul de a fi covîrșiți de elogii ca la Paris, sau mai cu seamă la Veneția — în arena teatrală europeană.

Și aici ajungem, poate, la cele mai intime taine ale proaspătului și răsunătorului succes înregistrat. Am fost fideli „tradiției interpretative italiene", „stilului italian", fiindcă metoda de lucru a teatrului nostru, realismul socialist, impune ancorarea obligatorie *ab initio* în ambianța vremii care a generat opera respectivă. Am fost „cei mai goldonieni" fiindcă n-am viciat, posedați de obsesia modernității excentrice, filonul realist specific, caracterizant al dramaturgiei lui Carlo Goldoni. Am fost „cei mai venețieni" — și cît e de greu să simți complexitatea și neobișnuitele frumuseți ale Veneției, am încercat, nu știu cu cît folos, să sugerez la începutul acestor note răzlețe — fiindcă, alături de conștiinciozitatea detaliului în desenarea cadrului și a personajelor, a funcționat fantezia creatoare, susceptibilă să transmită un fior de vibrantă poezie realistă. În sfîrșit, am fost, cum s-a spus, „adevărații învingători ai Festivalului", fiindcă dispunem, pe linia admirabilelor tradiții ale școlii românești de interpretare, de un mănunchi excelent de actori comici, care vor mai neliniști și inspira, sper, multă vreme, condeiele cronicarilor din țară și străinătate.

Dacă acestea erau sau păreau taine, ele au devenit acum, mai limpede ca oricînd, niște explicații, niște adevăruri, care nu se lasă ignorate de nimeni.

. . . . . .

Itinerariul acestor însemnări a fost destul de contorsionat : Veneția de ieri și Veneția de azi, Goldoni și omagierea lui, Festivalul de teatru al Bienalei, spectacolele noastre, succesul... O anumită logică a guvernat, totuși, înșirarea impresiilor. Cadrul venețian și-a impus necesitatea, deoarece el condiționează sezisarea celor mai subtile nuanțe ale dramaturgiei goldoniene. Autorul *Bădăranilor* a fost, fără îndoială, mare prin datele extrem de

www.cimec.ro

valoroase ale operei sale, dar el şi-a dobîndit, între altele, considerabila popularitate şi prin faptul că Veneţia unică a contribuit în mod esenţial la zămislirea comediilor sale. Veneţia de ieri este oraşul fermecător, pe fondul căruia se desfăşoară *Văduva isteaţă* şi *Evantaiul*, atîtea alte lucrări vestite. Dar Veneţia de azi păstrează şi ea o semnificaţie, oricît ar părea de curios, în soarta contemporană a textelor goldoniene. Dacă Veneţia ar fi murit, opera scriitorului ar fi fost păstrată, poate, numai ca un foarte preţios document evocator ; cetatea lagunei fiind însă vie, opera sa, după 250 de ani de la naşterea poetului, rămîne impregnată de actualitate, confruntînd mereu Veneţia de azi cu cea de ieri, oamenii contemporani cu cei din veacul XVIII, viciile, calităţile, deprinderile, moravurile perpetuate pînă acum sau dispărute în ceaţa vremurilor. Iar succesul nostru nu poate fi, în nici un caz, rupt nici de Goldoni, nici de feerica aşezare din Adriatica.

În tulburătorul oraş de la răscrucea neobişnuitelor contraste şi a neasemuitelor frumuseţi, romînii l-au omagiat pe unul dintre marii dramaturgi ai lumii, consacrînd, în concertul european, prestigiul nostru pe tărîmul artei teatrale.

Veneţia 1957 ne-a adus înmănunchiată bucuria nemărginită a cunoştinţei şi a triumfului...

(Desene de W Siegfried)

www.cimec.ro

Topîrceanu, om de teatru

„Întotdeauna se vor găsi pe pămînt destui oameni care să umbrească spectacolul frămîntărilor sufleteşti cu mai multă pasiune decît jocul bursei".

G. Topîrceanu

În cele două decenii care s-au scurs de la trecerea din viaţă a lui G. Topîrceanu, opera lui literară a cîştigat o rară notorietate. Difuziunea poeziei şi prozei acestui artist a fost revelatoare : i s-au recunoscut merite, anterior intenţionat neobservate.

Personalitatea omului şi scriitorului G. Topîrceanu se întregeşte studiindu-i şi legăturile cu teatrul. L-a interesat teatrul ca spectator şi cititor, a contribuit la promovarea lui în calitate de cronicar teatral, inspector general al teatrelor şi director de teatru. în mod discret a şi scris teatru, rămas însă în stadiul primelor versiuni, nestilizat.

Pasiunea pentru teatru e o constantă structurală a scriitorului de mare probitate artistică, G. Topîrceanu. Sondaje în biografia lui aduc informaţii care, sintetizate, conturează imaginea lui G. Topîrceanu om de teatru.

Spre a putea să ia parte la spectacolele de teatru, liceanul de la „Sfîntul Sava" trebuia să forţeze rigorile unui regulament şcolar rigid. Ieşirea din incinta internatului însemna un risc. Escaladarea gardului, pe la tăpşanul — sau „movila" — dinspre Cişmigiu, era prima vamă, din multele emoţii pînă la galeria vreunui teatru. Dar acesta era singurul mijloc de a nu pierde vreo dramă din repertoriul vremii.

Directorul internatului nu-l avea la inimă pe independentul Topîrceanu. Cînd i se prezenta lista cu elevii înscrişi să meargă la spectacole, căuta nerăbdător pe rînduri, pînă dădea de două nume — unul Topîrceanu Gheorghe, altul Mihalescu Corneliu — şi le tăia cu cîte o linie apăsată, rînjind : „— Ăştia n-au bani !"... Apoi, nu mai citea celelalte nume.

Pasiunii pentru teatru a lui G. Topîrceanu i se adăuga tiranică şi „o iubire ignorată"... „complet lipsită de orice perspective spre realizare". „În ultimele clase de liceu — mărturisea în anii sfîrşitului, poetul — m-am îndrăgostit de o mare actriţă." Era vorba de o dragoste romantică, în care intrau idealizare şi reverie „ca în *Grazziella* lui Lamartine", după însăşi constatarea eroului. Divinitatea — al cărei nume a rămas pînă acum sub tăcere — era Alice Sturdza, angajată apoi de celebra „companie dramatică Davila". Teatrul şi iubirea însemnau pentru adolescentul G. Topîrceanu o îndoită dragoste. „Mă uitam aşa dar la steaua polară, adică iubeam pe cea mai mare actriţă a noastră. Sîmbăta sau duminica, de cîte ori ştiam că trebuie să joace ea seara şi de cîte ori aveam

www.cimec.ro

cîțiva lei în buzunar, escaladam zidul din fund al internatului, care da în Cișmigiu, și zburam spre regina visurilor mele.

Crăpam de dragoste și de romantism!

De la galerie sau de la balcon, îi adresam în gînd, peste capetele spectatorilor, toate stihurile de iubire compuse-n timpul săptămînii..." [1].

Din această epocă trebuie să fie un *Sonet teatral* al lui G. Topîrceanu, publicat în puțin cunoscuta revistă „Teatrul" (1912, nr. 1). Geneza sonetului poate fi pusă în legătură cu iubirea nemărturisită pentru amintita artistă sau pentru vreo spectatoare:

Mă-ntorc, frumoasa mea necunoscută,
Și ochii mei din umbră te sărută,
De cîte-ori se-ntunecă lumina.

Dar tu desigur, n-ai băgat de samă...
Și-n pieptul meu începe-o nouă dramă,
Cînd a căzut definitiv cortina.

În anul stagiului militar, tot la București, interesul pentru teatru rămîne constant. Sîmbătă seara, după exercițiile obositoare din cursul săptămînii, poetul, în uniformă, cu un puf de mustăcioară, era nelipsit de la teatru. Se instala, ca în anii escapadelor de licean, la galerie, sus, unde spectatorii modești nu-l indispuneau cu ținute sfidătoare ca cei din fotoliile monopolizate de mutre simandicoase.

Mai tîrziu, în anul mutării la Iași, poetul atît de puțin comunicativ în ceea ce privea propria lui viață, își mărturisește totuși — în cadrul unei cronici teatrale — voluptatea spirituală și amintirile din teatrele frecventate la București, la 20 de ani. Cronica e, prin urmare, invadată de lirism.

„Sufletul mi se umple fără voie de fumul și de larma depărtată a amintirilor... Mă gîndesc la vremea fericită (Doamne, și nu e mult de atunci!) cînd, sus, în binecuvîntata galerie înțesată de lume, sprijineam în spate un ciorchine de spectatori pestriți și entuziaști, gîlcevitori și veseli, care băteau cu frenezie din mîini și din picioare, ori de cîte ori intriga piesei lua o întorsătură favorabilă pentru personajul simpatic. Țin minte și seara cînd am văzut întîia oară pe *Julieta*. La spatele meu, sus pe bancă, sta din întîmplare un țigan cu redingotă. Acesta, cînd era vorba de strigat „brava, Nottara!" — domina toată galeria. Niciodată n-am auzit răcnete mai cumplite de entuziasm. Și era cald, grozav de cald, simțeam că-mi vine rău. Totuși, urmăream cu sufletul meu uimit cele ce se petreceau colo, departe, jos, în splendoarea ireală a lumii lui Shakespeare..." [2].

Instalat la Iași în toamna anului 1911 — ca secretar de redacție al „Vieții romînești" —, G. Topîrceanu se apropie de lumea artiștilor de teatru de aici. Împrejurarea că Mihail Sadoveanu era director al Teatrului Național, din 1910, favorizează și mai mult legăturile tînărului său prieten cu teatrul. În anii 1912 și 1913, poetul publică în „Viața romînească" o serie de cronici teatrale despre spectacolele teatrului ieșean. În același timp, Tudor Arghezi trimitea „Vieții romînești" cronica dramatică a spectacolelor de la București.

Repertoriul ieșean îngloba în acei ani, în mare parte, piese străine, foarte inegale ca valoare. În același timp se reprezentau din lucrările autorilor dramatici romîni: *Baba Hîrca* de Matei Millo, *Sînziana și Pepelea*, *Fîntîna Blanduziei* de Alecsandri, piesele lui Caragiale, *Carmen saeculare* de D. Anghel și Șt. O. Iosif, *Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu dar și alte două-trei piese fără nici o valoare.

Opiniile lui G. Topîrceanu despre teatru — piese, actori, etică profesională — concordă cu cele exprimate de poet cu privire la literatură în general. Prețuirea metodei realiste e un principiu esențial, de la care scriitorul nu se abate niciodată. „Viața, cu toate

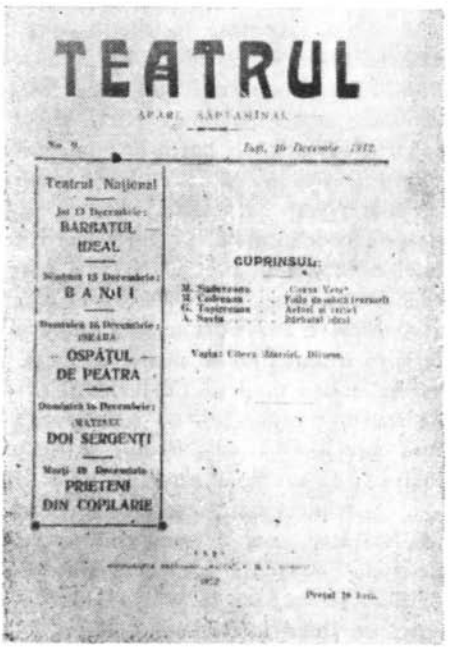
---

1 **Cum am devenit ieșean**, conferință, 1935.
2 **Cronica teatrală**, „Viața romînească", 1911, nr. 9, p. 470.

www.cimec.ro

nedreptăţile ei absurde, rămîne veşnic interesantă şi plină de farmec“ [3], afirmă el. Această viaţă atît de interesantă nu pătrunde în artă oricum şi prin mijlocirea oricui : „Sinceritatea în artă e o condiţie pentru durata operei“ [4].

Ca şi alţi comentatori, G. Topîrceanu a remarcat latura de *seriozitate* a comediei caragialiene, în sensul că unii eroi ai marelui dramaturg au sufletul crispat de necazuri, iar sentimentalul Caragiale, seriosul Caragiale îi învăluie în priviri înţelegătoare. „El (Pristanda) nu e numai un tip de comedie de moravuri. Sub cuvintele lui obişnuite, Caragiale a pus o profundă tristeţe. Pristanda se încovoaie şi rîde prefăcut. Pristanda e mincinos şi laş, fiindcă nu poate trăi altfel. Dacă nu s-ar purta aşa, el ar fi aruncat pe drumuri împreună cu cele „paispce“ suflete. Cinstea sau „famelia“. Din această dilemă, cred că 90 la sută dintre oameni n-ar ieşi mai curaţi decît bietul Pristanda. Iată pentru ce cred că el are destul fond general-omenesc, ca să poată trăi. Şi tot astfel şi celelalte personaje din comediile lui Caragiale (afară de două-trei excepţii), oricît de locale şi de speciale ne-ar părea ele“.


TEATRUL

APARE SĂPTĂMÎNAL

Teatrul Naţional

BARBATUL IDEAL

BANII

OSPĂTUL DE PEATRA

DOI SERGENŢI

PRIETENI DIN COPILARIE

CUPRINSUL:

Coperta unui exemplar al revistei ieşene „Teatrul“, 1912

Prin urmare, trăsăturile generale, îmbinate cu cele particulare, asigură viabilitatea unor eroi peste veacuri. „Cavaleri medievali nu mai există de 5 veacuri, dar Don Quijote trăieşte. Doctori ca Argan nu mai sînt pe nicăieri, dar Argan trăieşte. Tipuri ca exageratul Tartarin sînt foarte speciale şi se găsesc numai într-o provincie din Franţa, dar Tartarin trăieşte“ [5]. Eroii de melodramă sînt mai puţin viabili, deoarece construcţia lor „porneşte de la o fatalitate exterioară, de la o întîmplare extraordinară“ [6] şi nu de la ceva general uman.

În ceea ce priveşte raportul dintre atenţia arătată de un scriitor caracterelor şi acea arătată mediului, epocii, culorii locale — „nimene nu poate determina cu siguranţă proporţia în care trebuie să se îmbine trăsăturile generale cu cele locale şi speciale, pentru ca un tip să trăiască în veci şi să poată fi înţeles pretutindeni. Moravurile dispar. Dar întotdeauna ne va interesa o comedie de moravuri care *au fost* odată, dacă oamenii cu care au fost zugrăvite aceste moravuri au un fond general şi etern sub pulberea specială a timpului şi a locului în care au trăit“ [7]. În drama *Taifun*, de Melchior Lengyel, mediul şi tipurile sînt artificiale, de aceea piesa ridică întrebări : „Nu cumva (autorul) ne serveşte niscai japonezi închipuiţi, avînd aerul că ne arată pe cei veritabili ?“ [8].

Admirînd la Ronetti Roman „rara onestitate artistică“, G. Topîrceanu are în vedere capacitatea acestui dramaturg de a contura tipuri memorabile. „*Manasse* e, după teatrul lui Caragiale, cea mai bună piesă scrisă în limba noastră. Toate tipurile de eroi trăiesc. Zelig Şor, dacă piesa s-ar juca mai des, ar fi tot aşa de popular ca Nae Caţavencu şi Cetăţeanul

---

[3] **Cronica teatrală**, „Viaţa romînească“, 1913, nr. 10, p. 108.
[4] **Cronica teatrală**, „Viaţa romînească“, 1913, nr. 10, p. 100.
[5] **Cronica teatrală**, „Viaţa romînească“, 1912, nr. 10, p. 124.
[6] **Cronica teatrală**, „Viaţa romînească“, 1913, nr. 10, p. 103.
[7] **Cronica teatrală**, „Viaţa romînească“, 1912, nr. 10, p. 124, 125.
[8] **Taifun**, „Teatrul“, 1912, nr. 6, p. 4.

www.cimec.ro

turmentat"[9]. Entuziasmul cronicarului e cu atît mai motivat, cu cît tendința socială a operei e susținută artistic prin „zugrăvirea dramatică a realității".

După problemele de construcție, în atenția lui G. Topîrceanu trec *problemele etico-sociale*, ridicate de un spectacol teatral. Acestor probleme le consacră scriitorul comentarii care iau forma unor paranteze sau digresiuni ample. Nu rareori, cronicarul ne previne sau se scuză pentru asemenea explicații: „Imi voi lămuri gîndul, deși chestiunea nu e tocmai potrivită într-o cronică teatrală". Sau în alt loc: „Dar de la morți să ne întoarcem la viață". Unei întrebări despre complexitatea iubirii, îi dă răspunsul „parafrazînd un fragment de dialog dintr-o veche poemă indiană".

Acest „cronicar însuflețit de o juvenilă dragoste pentru teatru" — cum se autocaracterizează — remarcă întotdeauna sensurile etice ale spectacolelor. În teatrul lui Henri Bataille regăsește conflictul clasic dintre datoria morală și pasiune. „Într-o parte datoria, rațiunea, mila, afecțiunea, stima și tot convoiul de sentimente omenești; în cealaltă parte, cohorta sălbatică a pornirilor misterioase, pasiunea elementară". Zîmbind, G. Topîrceanu spune lucruri grave. Din cutare localizare „se vede cît e de rău că cucoanele noastre nu se prea pricep la bucătărie". Din alta „se vede că educația dată în pensioanele noastre de fete e detestabilă, pe cînd aceea pe care o primește o fată la țară, la moșie, în libertate, e excelentă. Sînt de aceeași părere. Nu vă mai dați fetele la pension!"[10] O piesă care vorbește de efectele geloziei e „plină de învățături, de ironie și de viață". Comedia *Nepoftitul* a lui Tristan Bernard e și ea „instructivă", întrucît: „Ne arată mai întîi că fericire trainică nu se poate întemeia pe minciună, pentru că un om care e totdeauna „en garde" n-are timp să fie fericit; că un părinte de familie, mai ales atunci cînd e vorba de soarta copiilor lui, nu trebuie să se încreadă în sfaturile nimănui, fără control: că o fată care iese în lume trebuie să fie mai circumspectă și mai puțin grăbită cînd își acordă iubirea; că un tînăr sărac să nu-și ascundă niciodată situația"[11] etc.

Succinte, judicioase sînt, în fine, notațiile despre *jocul actorilor*. State Dragomir e „satisfăcător, cum e totdeauna d-sa în redingotă", Aglae Pruteanu „artistă în stil mare, ne-a dat o Ofelie incomparabilă prin glasul patetic, prin grația și plasticitatea atitudinilor, pe care aș fi vrut să le văd eternizate pe pînză sau în marmoră"... V. Boldescu „are, pe lîngă inteligență specială, o superioară intuiție artistică. Văd în d-sa, ceva mai mult decît îi apreciază spectatorii, — calități de acelea care nu sar în ochi". Actorul Pella este „expresiv și firesc". În *Andromaca*, Anicuța Cîrjă a avut un „rol cam nepotrivit pentru talentul d-sale", dar în Lea din *Manasse* „a impresionat cu un joc sobru și pasionat". Actorul Petrone e „admirabil"...

*

De la 21 octombrie 1912 pînă la 17 februarie 1913 a apărut la Iași o publicație săptămînală, în 16 pagini, sub conducerea lui G. Topîrceanu și M. Sevastos. Precursoarea ieșană a actualei reviste de teatru se numea „Teatrul"[12] și avea printre obiective susținerea discuțiilor pe teme dramatice. Publica rezumate de piese, cronici și aprecieri critice, portrete și caracterizări consacrate actorilor. Purta polemici cu revista de teatru de la București, „Rampa", și cu alte publicații ale timpului.

Revista „Teatrul" apăruse la propunerea lui Mihail Sadoveanu „iubitul director al Teatrului din Iași". În locul vechiului „program clasic" (în sens de „obișnuit"), care oferea spectatorilor informații succinte despre piesa reprezentată, a fost creată noua revistă, cu un conținut mult mai substanțial. Ceea ce a contribuit ca „Teatrul" „să se desfacă în toată

---

9 **Cronica teatrală**, „Viața romînească", 1912, nr. 2, p. 263.

10 **Cronică teatrală**. „Viața romînească", 1913, nr. 10, p. 101, 104.

11 **Cronica teatrală**, „Viața romînească", 1912, nr. 2, p. 263.

12 In trecut apăruseră temporar mai multe publicații bucureștene consacrate problemelor teatrale: „Teatrul" foaie beletristică literară (1866—1867), „Teatru-Musica-Moda" (1897—1898), „Teatrul", revistă artistică (1905), „Teatrul nou" (1906) etc.

www.cimec.ro

țara" erau articolele unor scriitori tineri, prezenți de la primul număr pînă la ultimul. Grație interesului arătat revistei de Mihail Sadoveanu, G. Topîrceanu, G. Ibrăileanu, Gala Galaction, Demosteze Botez, Mihai Codreanu, I. I. Mironescu, N. D. Cocea, M. Sevastos, — pentru a nu ne referi decît la numele cele mai cunoscute —, revista se prezenta în mod onorabil. De la București, Tudor Arghezi își trimitea colaborarea cu argumentul că *„importă mai mult să fim împreună decît numaidecît extraordinari"* [13]. Într-o altă scrisoare către G. Topîrceanu, tot inedită, poetul de pe atunci al „Agatelor negre" se declara încîntat de săptămînalul ieșean *„cu o înfățișare atît de tinerească"* [14].

Otilia Cazimir își semna versurile de aici cu pseudonimul Ofelia, de amintire shakespeareană.

Scriitorilor li se alătură cîțiva actori reputați ai primei scene moldovenești, între care Anicuța Cîrjă. Viitorul autor al monografiei *Iașul*, N. A. Bogdan, în tinerețe fost actor, își nota în paginile „Teatrului" impresiile despre scenă, piese și public. Pictorul Iser colabora cu desene, trimise de la București.

G. Topîrceanu e prezent în „Teatrul" cu versuri, articole și opinii despre teatru, note și polemici la rubrica „Varia". Pentru ilustrarea interesului arătat de scriitor teatrului, elocvente sînt articolele cu caracter teoretic, despre „Actori și critici", „Actori și spectatori ieșeni".

Obiectiv și ponderat, cronicarul teatral G. Topîrceanu vedea în observațiile sale despre piese și actori un îndemn spre perfecționare. La sfîrșitul stagiunii 1912, el nota aceste rînduri revelatoare: „Observațiile severe, folositoare la începutul stagiunii, trebuie acum să facă loc laudelor bine meritate, — ca o infimă satisfacție pentru acei care în curînd se vor împrăștia și se vor duce, care încotro, bătuți de vînturile zbuciumatei lor vieți" [15]. Pe atunci, actorii erau plătiți numai șase luni din an, în rest trebuiau să se descurce singuri ! Iată de ce scriitorul solicită și cu alt prilej „oarecare indulgență și o simpatie mai caldă pentru necăjiții noștri artiști" [16].

Pagină-manuscris după una din lucrările dramatice ale lui Topîrceanu

În perioada în care G. Topîrceanu făcea critică teatrală, el a schițat un normativ etic profesional pentru uzul cronicarilor, pentru ca aceștia să-și poată face datoria „cu folos și cu demnitate". Aceste indicații își păstrează, în bună măsură, actualitatea. Criticul teatral trebuie să observe recomandări ca următoarele: „1) Să nu fie prea tînăr, — și să nu aibă convingerea că e foarte competent în materie. 2) Să nu dea niciodată *sentințe*, ci numai observații modeste și justificate. 3) Să nu cunoască personal pe nici un actor și, mai ales, pe nici o actriță. Numai cînd va împlini aceste trei condiții, critica lui va putea fi justă. Și nici atunci" [17]...

*

[13] **Scrisoare inedită**, datată 22 octombrie 1912.
[14] **Scrisoare inedită**, datată 28 octombrie 1912.
[15] **Cronică teatrală**, „Viața românească", 1912, nr. 2, p. 264.
[16] **Actori și spectatori ieșeni** „Teatrul", 1913, nr. 11, p. 3.
[17] **Actori și critici**, „Teatrul", 1912, nr. 9, p. 5, 6, 7.

www.cimec.ro

Evenimentele politice ale vremii l-au obligat pe G. Topîrceanu să-şi întrerupă activitatea de cronicar dramatic. Revenit din războiul din 1913, a fost, nu după mult timp, chemat din nou sub arme, ca şi prietenul lui, Mihail Sadoveanu. Se apropia întîiul război mondial.

În acel timp, G. Ibrăileanu şi Mihail Sadoveanu sprijineau numirea lui G. Topîrceanu în postul — ce urma să se înfiinţeze — de subdirector al Teatrului Naţional din Iaşi. În momentele în care poetul se găsea în Iaşi, iar prozatorul era sub arme, G. Topîrceanu îl înlocuia la conducerea teatrului. El primea din partea directorului titular al teatrului misiuni delicate, ca următoarea: «Fii bun, te rog şi întîlneşte-te cu Mitrofan — şi în chip discret spune-i că atît el cît şi Borgovanu să treacă cu vederea micile neajunsuri şi mizerii pe care le întîmpină la începutul carierei lor în teatrul nostru de la unii artişti mai vechi. Îndată ce sînt disconcentrat şi iau pe mînecă mersul instituţiei, voi căuta să le înlesnesc să se manifeste potrivit cu dispoziţiile şi... talentul lor. Iată prima însărcinare de... „subdirector“ »[18].

Întîiul război mondial i-a adus lui G. Topîrceanu o captivitate de 16 luni în Bulgaria. Acelaşi eveniment tragic făcea ca „Viaţa românească“ să-şi înceteze apariţia pentru patru ani (1916—1920).

Semnîndu-se pacea separată cu Germania, la 5 mai 1918, se punea din nou chestiunea apropierii lui G. Topîrceanu — ajuns la Bucureşti — de prietenii rămaşi la Iaşi. G. Ibrăileanu insistă cu toată puterea lui de convingere, pe calea epistolară: „Ţi-aş scrie mai mult, dar cred că ai să vii în curînd...“ Criticul spera să poată obţine, măcar de astă dată, pentru prietenul său numirea în postul de subdirector al Teatrului Naţional „cu 400 fr. pe lună“. Director era tot Mihail Sadoveanu, prietenul lor comun. «Ministrul a spus că admite. Dar încă n-a venit confirmarea, aşa încît, ca să fim cuminţi „să socotim lucrul ca o posibilitate“». (Scrisoare inedită din vara anului 1918.) Într-o nouă scrisoare — din 20 iulie 1918 — criticul, membru în comitetul de lectură al Teatrului Naţional,

---

18 **Scrisoare inedită**, datată 11 octombrie 1915.

11 Octombrie 1915
Fălticeni

Dragă Topîrceane.

Fii bun te rog și întîlnește-te cu Mitrofan — și în chip discret, spune-i că atît el cît și Borgovanu să treacă cu vederea micile neajunsuri și mizerii pe care le întîmpină la începutul carierei lor în teatrul nostru de la unii artiști mai vechi. Îndată ce sînt disconcentrat și iau pe mînecă mersul instituției voiu căuta să le înlesnesc să se manifeste potrivit cu dispozițiile și... talentul lor.
Iată prima însărcinare de... subdirector

Fragment dintr-o scrisoare a lui Mihail Sadoveanu

www.cimec.ro

aduce din nou vorba, în încheiere, despre postul de subdirector al Teatrului: „Cu teatrul stă așa: cînd vii, facem ultima formalitate. Nu cred să fie grea slujba. Și apoi 7—8 luni pe an teatrul e închis". Numirea oficială nu s-a făcut. Totuși, revenit la Iași, G. Topîrceanu — ajutat de G. Ibrăileanu — se ocupă de treburile direcției, întrucît Mihail Sadoveanu era încă mobilizat. O scrisoare a lui Mihail Sadoveanu, expediată de la Fălticeni la 28 octombrie 1918, pe adresa *G. Topîrceanu, subdirector al Teatrului Național* dădea de știre prietenului: „Am scris lui Ibrăileanu, rugîndu-l să ia el direcția teatrului deocamdată". În realitate, atît G. Ibrăileanu cît și G. Topîrceanu au suplinit, binevoitori, pe Mihail Sadoveanu, confratele și prietenul.

*

Pasiunea pentru teatru avea să ia și alte forme în activitatea scriitorului. Opera lui înregistrează și cîteva încercări dramatice: scenete, comedii. Verva dialogică — atît de sclipitoare în rapsodiile poetului —, fantezia bogată și umorul strălucitor ar fi putut face din G. Topîrceanu un autor de comedii. Moartea pretimpurie l-a împiedicat să-și pună în aplicare proiectele.

O revistă teatrală, pe care autorul „Parodiilor originale" o scrisese în colaborare cu fostul coleg de liceu Eugen Todie, repurtase la București, în luna august 1918, la „Arena păcii", un substanțial succes material.

Cu cîțiva ani înainte de sfîrșitu-i prematur, la 7 mai 1937, G. Topîrceanu a dat două improvizații pentru teatrul de revistă (jucate sub pseudonim, la Iași): comedia muzicală *Bonsoir, Iași!* — un act și prolog — și *Țiganul în cer*. În mapele autorului au rămas, neterminate, comediile: *Raiul sugacilor, Omul din lună, Vanin* (aceasta începută în colaborare cu C. Manolache) și altele.

După moartea lui G. Topîrceanu, Otilia Cazimir a făcut să apară în *Postume* (1938) fragmente din poemul dramatic *Microcosm* și din comedia satirică *Papură-Vodă*.

Din paginile dramatice menționate, G. Topîrceanu n-a publicat nimic. Urma să refacă și să definitiveze, apoi să publice două-trei comedii fanteziste, nu mai mult. A crezut că poate încredința tiparului doar cîteva pagini: *Jos cortina*, prolog în versuri la piesa *Amantul anonim*. Cu aceasta trebuia să se inaugureze la Iași, în 1928, un „Teatru liber".

În mai toate încercările dramatice ale scriitorului e prezent „spiritul feeric al fanteziei care sondează-n întuneric". În *Microcosm* se adună, sfidînd cronologia riguroasă, personalități istorice sau personaje literare: Napoleon, Einstein, Don Juan, Romeo și Julieta, Guliver. Într-o primă versiune, acest poem dramatic, proiectat în trei acte, se numea *Păianjenul* și era o replică a poemului *Eloa* de Vigny. Fragmentul de comedie *Papură-Vodă* dintr-o piesă ce trebuia să aibă patru acte și urma să fie scrisă în colaborare cu Tudor Arghezi — cultivă același spirit fantezist. Comicul rezultă din confuzia planurilor, adică din contrastul între arhaic și modern.

Personajele celorlalte comedii, rămase în faza unor proiecte mai mult sau mai puțin înaintate, merg în general spre caricatură. E vorba de personaje de comedie bufă. Comicul de situație și comicul de limbaj se împletesc permanent în fel de fel de arabescuri, uneori nu fără concesii amintind de teatrul de revistă. Dintre personaje, două care apar mereu împreună exprimă critic opiniile scriitorului față de unele aspecte din societatea și cultura contemporană. Unul din aceste personaje e diurnistul „suprimat" Filibaș, nume care amintește de aprodul din schița lui Liviu Rebreanu, *Ocrotitorul*. Celălalt e Năiță, prietenul lui Filibaș, alt „diurnist suprimat", cu care se ciocnește în păreri sau e de acord, după caz. Reflecțiile, divagațiile sau duelurile lor verbale au ceva din confruntarea comică dintre Păcală și Tîndală.

În comedia satirică *Omul din lună*, pe lîngă miniștri și aprozi, apar și personaje simbolice: *Intervenția ocultă, Bacșișul, Propteaua înaltă*. Într-o altă scenă a aceleiași comedii,

www.cimec.ro

satira vizează pe doi poeți ai cenaclului condus de „marele nostru critic literar" Mihail Dragomirescu. Cei doi poeți și criticul sînt prezentați caricatural, prin exagerarea liniilor. Parodia antrenează, de asemenea, efecte comico-satirice.

*

Nu cu mult înainte de mutarea revistei „Viața romînească" la București, lui G. Topîrceanu i s-a încredințat misiunea de inspector special al teatrelor și operelor. Această misiune o îndeplinește din anul 1932 pînă cînd boala îl răpune.

Atribuțiile inspectorilor speciali au fost precizate tîrziu, printr-o lege a teatrelor din 1934, deși posturile existau de cîțiva ani. În esență, inspectorii aveau datoria de a viziona spectacolele de teatru (ale trupelor de stat sau particulare) și a raporta ministerului. Ca inspector al teatrelor, G. Topîrceanu a dovedit o extremă conștiinciozitate, susținînd ca întotdeauna promovarea unei arte realiste.

În calitate de director cu delegație al Teatrului Național din Iași, în 1934 — după Ionel Teodoreanu —, G. Topîrceanu a încercat să introducă în mediul actoricesc, sfîșiat de animozități, un spirit nou. Diferendele dintre actori le soluționează cu tact și delicatețe, făcîndu-se în acest mod stimat de toți. Repertoriul artistic îl organizează în așa fel încît rutina și indiferentismul să fie excluse. Dramaturgia clasică nu trebuia să contribuie la stagnarea creațiilor noi. G. M. Zamfirescu și Ion Sava erau colaboratorii poetului-director, ca directori de scenă.

Nemulțumit de traducerile care circulau pe atunci în teatru, G. Topîrceanu, director al Teatrului Național din Iași, a luat hotărîrea introducerii unor versiuni noi. Procesul-verbal al unei ședințe de comitet de lectură ne informează care erau opiniile scriitorului despre traducerile destinate scenei: „Este absolută nevoie pentru scena unui Teatru Național, într-un oraș de înaltă tradiție literară ca al nostru, să se revizuiască, rînd pe rînd, toate textele învechite, traduceri ale marelui repertoriu permanent, dîndu-li-se o formă literară modernă, într-o limbă romînească mai vie și mai pură, astfel ca aceste piese să rămînă apoi Teatrului Național din Iași, ca o zestre de mare valoare artistică".

Începutul îl făcuse G. Topîrceanu, cu mulți ani înainte, traducînd *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare. Versiunea începută în 1912 a fost definitivată și tipărită în 1921, cînd a provocat o polemică între traducător și N. Iorga. Pentru stagiunea 1934—1935, G. Topîrceanu traduce într-o formă nouă *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais.

Vechea tradiție a revistei „Teatrul", din anii 1912—1913, a fost reluată la cîteva luni după moartea lui G. Topîrceanu. Actorul și scriitorul Sandu Teleajen scotea, în anii 1937-1938, o nouă serie a revistei antebelice, sub vechiul ei nume.

În cadrul activității generale a lui G. Topîrceanu, legăturile scriitorului cu teatrul nu apar umbrite de nici un nor. Devotamentul arătat teatrului e complet. Dacă scriitorul nu s-a realizat sub aspectul de creator dramatic, bunele oficii aduse Thaliei îi conferă dreptul de a se număra printre oamenii de teatru ai epocii lui.

www.cimec.ro

Prima stagiune a Teatrului Naţiunilor

Inaugurarea Teatrului Naţiunilor (în clădirea fostului teatru „Sarah Bernhardt" care a adăpostit trei ani de-a rîndul manifestările prilejuite de Festivalul de Artă Dramatică de la Paris) a însemnat un eveniment important, căruia numeroase personalităţi artistice prezente i-au conferit o deosebită strălucire, subliniind semnificaţia acestui nou aşezămînt internaţional de artă ca o contribuţie la cimentarea înţelegerii dintre popoarele lumii şi la consolidarea păcii.

Stagiunea teatrală propriu-zisă (precedată de un ciclu de spectacole de operă şi de balet) a fost deschisă într-un cadru solemn cu un „Omagiu lui Brecht". A fost de faţă soţia defunctului poet, marea artistă Helene Weigel. În fruntea colectivului *Berliner Ensemble,* Helene Weigel a prezentat din nou creaţia de neuitat, rolul titular din *Mama Courage,* care stîrnise entuziasmul publicului la Festivalul din 1954. Deopotrivă de strălucit a fost spectacolul cu *Viaţa lui Galilei,* cu Ernst Busch în rolul titular; decorurile şi costumele, create de Caspar Neher, au fost de o frumuseţe fără seamăn şi de o nemaiîntîlnită perfecţiune a execuţiei. Participînd la stagiunea de la Paris, în ciuda faptului că guvernul de la Bonn îi retrăsese, pe considerente politice, subsidiile alocate în acest scop. Schauspielhaus de la Bochum a adus contribuţia artei teatrale din R.F.G. la omagierea celui mai mare dramaturg german contemporan: în regia lui Hans Schalla şi cu Hans Messemer în rolul lui Mackie, compania a reprezentat *Opera de trei parale.* Au urmat alte două spectacole date de acelaşi ansamblu: *Diavolul şi Dumnezeu* de Sartre şi drama expresionistă *Marchizul de Keith* de F. Wedekind. În ambele, Messemer şi-a dovedit ca şi altă dată cu prisosinţă măiestria şi gama nespus de bogată a sensibilităţii şi mijloacelor sale artistice. Numai că stilul specific teatrului expresionist german, adoptat de Schalla pentru toate aceste trei producţii, nu a fost pe placul tuturor criticilor,

Vivian Leigh (Lavinia) în „Titus Andronicus"

www.cimec.ro

Florence Eldridge și Fredric March în „Lungă călătorie în beznă"

unii — printre care mă prenumăr și eu — mărturisind că nu au timpanul îndeajuns de rezistent pentru audierea lor în serie. Preferința acestor critici a mers spre spectacolele englezești concepute cu mai multă măsură și sobrietate. Este vorba de *Titus Andronicus*, prezentat de „Shakespeare Memorial Theatre" de la Stratford-upon-Avon, cu Laurence Olivier în rolul principal. Pentru toate cele zece spectacole date la Paris, locurile fuseseră vîndute cu mult timp înainte. Meritul izbînzii artistice a englezilor revine, în primul rînd, concepției regizorale a lui Peter Brook, care este totodată și autorul decorului, al muzicii și al efectelor sonore deosebit de impresionante ce însoțesc și întregesc spectacolul. De altă parte, jocul lui Olivier și al întregului ansamblu a fost apreciat ca excepțional, în consensul unanim al publicului și al criticii de specialitate. Strălucirea spectacolelor shakespeareene a pus în umbră realizarea, de altfel excelentă, a companiei italiene conduse de Vittorio Gassman, venită cu tragedia romantică a lui Alfieri, *Oreste*.

Revenind la succesiunea cronologică a manifestărilor din cadrul acestei prime stagiuni, menționez că ciclul englez a mai fost precedat de foarte interesantul spectacol *Requiem pentru o călugăriță*, în adaptarea scenică realizată de Piscator, după nuvela dialogată a lui William Faulkner. Deși i-a dezamăgit pe mulți spectatori, spectacolul se cuvine relevat pentru folosirea unor procedee de luminat cu totul netradiționale (obținîndu-se, spre pildă, efecte surprinzătoare datorită luminării interpreților de jos în sus, printr-o podea translucidă), precum și pentru excepționala interpretare a principalului rol feminin de către Ioana Maria Gorvin de la Schlossparktheater (Berlin).

După eclipsa din 1956 — Franța a fost din nou prezentă în acest an. Un grup de actori de prima mînă — Jean-Louis Barrault, Edwige Feuillière, Jean Desailly și Jacques Dacqmine — au dat viață scenică binecunoscutei piese filozofice a lui Paul Claudel *Le partage de Midi* (Hotarul de la miez de viață). Dicțiunea perfectă și desăvîrșita ținută scenică a actorilor le-au fost de mare folos, ajutîndu-le să biruie dificultățile și momentele spinoase ale unei opere dramatice, care și din pricina temei — adulterul și religia — nu a întrunit sufragiile unanime.

Teatrul Nô din Tokio a adus la Paris mesajul unei alte civilizații, aproape că am putea spune: al unei alte lumi. Cu greu poate — *dacă* poate, în general — un occidental să prețuiască pe deplin virtuozitatea acestei companii, deoarece tradițiile ei ne sînt străine și nu avem termen de comparație. Dar au fost impresionante tehnica minuțioasă și substratul simbolic al mișcării scenice, în pofida sonorității nefamiliare a intonațiilor.

Este cert că cele mai multe discuții au fost stîrnite de contribuția americană, pe care mulți au aprobat-o cu înflăcărare, și tot atîția au respins-o categoric. Elogiile, ca și rezervele au țintit în primul rînd opera dramatică reprezentată: „tragedia familială" postumă a lui Eugene O'Neill, *Lungă călătorie în beznă*. Piesa durează patru ore și jumătate și este în mare măsură autobiografică; ea vădește incontestabil o desăvîrșită stăpînire a

www.cimec.ro

meşteşugului dramatic, deşi e împovărată de lungimi cu totul inutile. În rolurile principale : Fredric March şi soţia lui, Florence Eldridge. Dintre interpreţii celor doi fii, Jason Robarts jr. ne-a făcut surpriza unei neobişnuite game vocale şi a unei neîntrecute aptitudini histrionice, înzestrări care fără doar şi poate îl vor situa în viitorul apropiat în rîndurile celor mai de seamă actori ai lumii. Pesimismul lui O'Neill nu a fost niciciînd mai făţiş, mai răspicat ca în această piesă, una din ultimele scrise de el ; acţiunea piesei este aproape inexistentă, dar relaţiile dintre cele patru personaje ni se dezvăluie treptat, în etape psihologice, într-un proces care aminteşte de Ibsen, prin amestecul de realism şi de tratare simbolistă.

Ultimele spectacole ale stagiunii teatrale 1957 de la Teatrul Naţiunilor au fost date de renumita companie Habimah de la Tel-Aviv. Intemeiată acum patru decenii, ea şi-a sărbătorit jubileul prin reprezentarea piesei *Dibuk* de Anski, întocmai aşa cum fusese montată în 1917, de către Vahtangov. Interpreta principală, Hanna Rovina, care atunci o jucase pe Lea, fiind acum prea bătrînă pentru acest rol, a apărut la Paris în *Medeea*, o adaptare de americanul Robinson Jeffers după tragedia lui Euripide. Regia şi scenografia semnate de Peter Frye, un american statornicit în Israel, nu au izbutit să dea prea multă strălucire spectacolelor, stilul actoricesc părînd învechit, depăşit.

Dacă ar fi să indicăm producţiile cele mai impresionante eare s-au succedat pe scena Teatrului Naţiunilor în cursul acestei stagiuni, nu încape îndoială că alegerea noastră ar cădea asupra lui *Titus Andronicus* şi *Viaţa lui Galilei* — în sectorul teatral — iar în sectorul muzical, asupra operei *Vulpea cea şireată* de Leo Janacek, prezentată cu un deosebit succes de Komische Oper din Berlin, în montarea lui Walter Felsenstein. Este regretabil că stagiunea a fost lipsită de unele manifestări programate care, fără îndoială, ar fi îmbogăţit-o simţitor : nu au venit Teatrul de marionete din Bucureşti, Opera din Praga şi Teatrul clasic din Atena. În schimb, planurile privind următoarea stagiune sînt într-o fază înaintată şi ne putem permite să anunţăm un ciclu de spectacole sovietice, cu participarea Teatrului de Artă din Moscova, precum şi o stagiune scandinavă.

www.cimec.ro

Teatru în Vietnamul de Nord

Vizita la redacția revistei noastre a lui Nguyen-Ngoc-Bach, directorul Teatrului de Sud din Hanoi, și a regizorului Chu-Ngoc de la Teatrul de Dramă din Hanoi, a constituit prilejul unei luări de contact cu o artă teatrală despre care aveam pînă acum informații extrem de sărace. Fără îndoială discuția avută cu cei doi oameni de teatru vietnamezi, oricît de cuprinzătoare ar fi fost, n-a putut să ne familiarizeze decît cu aspectele generale ale mișcării teatrale din această țară.

Nguyen-Ngoc-Bach

Rîndurile de mai jos își propun să sintetizeze și să sistematizeze materialul informativ obținut: credem că ele vor ajuta cititorilor noștri să-și formeze o imagine cît mai fidelă despre situația actuală a mișcării teatrale vietnameze.

Mișcarea teatrală din Vietnam cunoaște o veche tradiție. Pe planul formelor spectacologice, ea se înrudește îndeaproape cu mișcarea teatrală din vechea Chină, Coreea și India. Din păcate, această tradiție nu a fost continuată de cercurile guvernante colonialiste și nici de administrația locală. Numai datorită perseverenței cîtorva cercuri teatrale de amatori, care înfruntînd pasivitatea, de cele mai multe ori răuvoitoare a oficialității, au continuat să cultive tradițiile artei noastre teatrale, dragostea și interesul populației pentru spectacolul teatral s-au putut menține vii de-a lungul anilor de vitregă stăpînire străină.

Problema dezvoltării unei mișcări teatrale naționale s-a situat în centrul atenției cercurilor guvernamentale abia după revoluție, cînd Vietnamul de Nord, eliberat, a pornit activ pe calea construirii unei vieți libere și independente. Iată de ce teatrul vietnamez cu tot trecutul său bogat este totuși foarte tînăr.

Astăzi, în Vietnamul de Nord activează patru formații teatrale profesioniste, găzduite însă în același edificiu teatral. Astfel, în clădirea teatrului din Hanoi, recent construită și avînd o sală de spectacol cu o capacitate de zece mii de locuri, joacă alternativ Teatrul de Dramă, Teatrul de Operă, Teatrul de Operetă Cheo și Teatrul de Operetă Cai-luong, ultimul fiind refugiat din Vietnamul de Sud. Fiecare din cele patru formații teatrale dispune de scena teatrului din Hanoi cam două sau trei luni pe an, în restul timpului, formațiile se află în turneu prin țară. Din punct de vedere organizatoric, cele patru teatre depind

www.cimec.ro

de secţia artistică din Ministerul Culturii care le subvenţionează şi asigură îndrumarea lor artistică. În afara acestor teatre profesioniste de stat, atît la Hanoi cît şi în unele centre ale ţării, mai fiinţează şi cîteva teatre particulare, cît şi numeroase ansambluri de amatori, acestea din urmă fiind subvenţionate de stat. Pentru a încheia succinta trecere în revistă a ansamblurilor teatrale ce fiinţează în Vietnamul de Nord trebuie să amintim şi formaţiile artistice ale forţelor armate al căror rol în procesul renaşterii culturale a ţării este dintre cele mai importante. De altfel, tocmai detaşamentelor de rezistenţă, care în anii războiului au completat trupele regulate, le revine meritul de a fi educat numeroase cadre artistice.

Teatrul clasic de operă cultivă tradiţiile vechilor spectacole muzicale. Înrudirea cu opera clasică chineză este în cazul de faţă evidentă. Acelaşi cromatism bogat al costumelor, aceleaşi tipuri de personaje, aceeaşi tematică axată îndeosebi pe lupta dintre bine şi rău.

Spre deosebire de opera clasică, spectacolul de operetă şi mai ales cele două tipuri de operetă Cheo şi Cai-luong sînt forme spectacologice specifice culturii teatrale vietnameze. Cheo este un gen de operetă populară cu subiecte inspirate din viaţa şi obiceiurile poporului. Cunoscută din cele mai vechi timpuri, ea era cu deosebire răspîndită în nordul ţării. Celălalt gen de operetă, Cai-luong, datează în schimb din anii primului război mondial şi a fost cultivată mai ales în sudul ţării. Genul acesta de operetă îmbină o seamă de elemente moderne (subiectul, muzica) cu elementele tradiţionale ale spectacolului muzical (tipuri fixe, dans, mimică).

Chu-Ngoc

Pe bună dreptate însă, năzuinţele poporului vietnamez pentru dezvoltarea unei mişcări teatrale naţionale, moderne, se leagă nemijlocit de activitatea Teatrului de dramă. Creat acum cîţiva ani, colectivul artistic al teatrului numără astăzi 30 de actori, majoritatea tineri formaţi în detaşamentele de rezistenţă. În cîţiva ani de activitate, teatrul a reuşit să-şi asigure un repertoriu variat în care un loc de frunte revine dramaturgiei originale. Considerînd pe bună dreptate că o mişcare teatrală nu se poate dezvolta fără sprijinul activ al unei dramaturgii înfloritoare sub raportul calităţii şi cantităţii, teatrul a depus şi depune o intensă activitate pe planul stimulării creaţiei originale. Succesele înregistrate pe linia acestei preocupări sînt cu atît mai meritorii cu cît teatrul şi cea mai mare parte dintre dramaturgi sînt foarte tineri şi ca atare lipsiţi de experienţă. Printre cele mai izbutite piese prezentate în ultima vreme, trebuie menţionată piesa *Chi-hoa* de Hoc Phi, povestea unei fete care se trezeşte la viaţă după revoluţie, piesa *Nong-Giang* de Nguyr Khac Duc, în care se relatează episoade ale construcţiei barajului cu acelaşi nume, sau lucrarea *Flăcări ce urcă* de Chan Vu, povestea unei femei care luptă pentru eliberarea Vietnamului de Sud, piesă distinsă cu premiul Uniunii Scriitorilor.

Alături de piesele originale, pe scena Teatrului de Dramă au fost reprezentate şi multe lucrări aparţinînd unor scriitori de alte naţionalităţi: ruşi, francezi etc. Deosebit de apreciate de către publicul spectator au fost piesele *Chestiunea rusă* de K. Simonov şi *Tîrfa respectuoasă* de J. P. Sartre, ambele figurînd de doi ani în repertoriul teatrului.

Succesele înregistrate pînă în prezent de Teatrul de Dramă îndrituiesc speranţele populaţiei într-un avînt considerabil al artei teatrale moderne din Vietnamul de Nord.

Este firesc ca o ţară cu o veche tradiţie culturală să fi cunoscut în trecut anumite genuri şi forme folclorice ale spectacolului teatral şi care, odată cu scurgerea anilor, mai

www.cimec.ro

ales cînd nu a existat o preocupare pentru valorificarea patrimoniului cultural, să fi dispărut. Vietnamul a cunoscut în trecutul său îndepărtat o formă populară, aparte, foarte răspîndită a artei păpușărești. Spectacolele cu păpuși se desfășurau pe malul apelor. Spectatorii ședeau pe mal în timp ce mînuitorii stăteau în apă, în spatele unei pînze întinse pe suprafața rîului sau lacului. Păpușile evoluau pe suprafața apei în fața pînzei, mînuite cu ajutorul unor lungi bețe de bambus. Din păcate, această artă a păpușarilor vietnamezi nu s-a putut menține de-a lungul anilor decît izolat, prin cîteva sate din nordul țării. Astăzi, a fost inițiată o vastă campanie pentru renașterea acestui gen mult apreciat în trecut. În primul rînd au fost depistați cei cîțiva mînuitori care mai cunosc tehnica păpușii cu bambus. În al doilea rînd, a fost creată o școală în care tineretul deprinde arta însuflețirii păpușii. Un prim spectacol al acestui tradițional teatru de marionete a avut loc la Hanoi, bucurîndu-se de un succes puțin obișnuit. În cîțiva ani echipele teatrului vor putea susține spectacole permanente în diferite regiuni ale țării.

An de an, viața teatrelor din Vietnamul de Nord pulsează tot mai viu și fără îndoială că în scurtă vreme ea va ajunge la un stadiu de dezvoltare în măsură să satisfacă cerințele maselor a căror dragoste pentru spectacolul teatral nu e un fenomen nou, ci datează din cele mai vechi timpuri.

D. V.

www.cimec.ro

cronica

Imitație și improvizație

M-am întîlnit zilele trecute cu un fel de cunoscut. Își zice critic de artă: asta se cheamă, după socoteala lui, că e infailibil cel puțin în domeniul muzicii, teatrului, plasticii, coregrafiei ș.a. Părea din cale afară de plictisit și, cu un mic efort, se putea observa pe obrazul lui o umbră rafinată de extenuare. M-a interpelat:

— Nu mai poate, domnule, omul să se odihnească un pic. Pe căldurile astea insuportabile, ba o expoziție retrospectivă (cui îi trebuie cîte un cimitir plastic la două săptămîni o dată?), ba spectacole în aer liber (despre ce fel de aer poate fi vorba, cînd termometrul a încremenit la +36°?), ba turnee provinciale în Capitală (cine o mai fi inventat și trenurile acestea de plăcere estivală, cu o singură adresă: București?) și pe deasupra cărți, mereu cărți, care nu se satură s-apară. Parcă s-ar fi desființat, dintr-o trăsătură de condei, frumoasa vacanță de vară cu care ne învățasem.

Covîrșit de torentul neostenit de vorbe, n-am apucat, într-o minusculă pauză de-a dumnealui, să îngîn decît atît:

— Păreri și păreri. Credeam, dimpotrivă, că o febrilă activitate culturală și în vacanță...

— Lasă-mă, domnule, în pace, cu naivități de astea entuziaste. Spune-mi mai bine, fiindcă susții că te pricepi, ce impresie ți-a făcut Concursul tinerilor actori?

N-am apucat să articulez decît un singur cuvînt — „Interesant...“ — și am fost prompt întrerupt. De altfel, interlocutorul meu făcea parte din categoria acelora care te întreabă, respectînd în aparență formele, pentru a găsi prilejul, relativ onorabil, ca să răspundă tot ei.

— Aiurea! Am urmărit cu cea mai mare atenție desfășurarea Concursului. Mă știi cît sînt de aplicat la treabă. N-am văzut nici o tresărire originală. O manieră de joc dilentantă: imitație și improvizație, atît și nimic mai mult!

— ?!?

— Nu te mira! Gîndește-te puțin și ai să ajungi la concluziile mele. Treceți cu prea mare ușurință peste reflecțiile mai profunde, mai neobișnuite. În urmă cu vreo zece ani, însemnam într-o notă că Brecht e un scriitor. Și astăzi, repetați cu toții același lucru, fără să amintiți, cum ar fi firesc, și de mine.

— ?!?

— Nu da din umeri! Așa e. Pune-ți puțin capu' la contribuție și ai să vezi cîtă dreptate am. Nici o tresărire originală: imitație și improvizație, atît și nimic mai mult!

. . . . . .

www.cimec.ro

Suficiența unora e și ea cîteodată instructivă. Eram perfect convins că plictisitul „critic de artă", destul de ignorant și ridicol de prețios, n-avea nici un scrupul care să-l împiedice să arunce vorbe echivoce, neîntemeiate pe nimic. Și totuși, m-am pornit să-i ascult sfatul și să mă gîndesc puțin, pentru a ajunge, însă, fără îndoială, la cu totul alte concluzii decît acelea pe care simula că le-a tras după o matură chibzuință.

Există la noi o serie de aprigi vrăjmași ai imitației. Cu ochiul și urechea la pîndă, ei surprind, mai cu seamă la tinerii actori, un accent, o intonație familiară, și imediat edictează: „Leit Marcel Anghelescu", sau „Ăsta îl copiază, cu debitul lui grăbit, pe Beligan", sau „Graseiază ca Ion Manolescu", sau „Frazează ca doamna Bulandra" ș.a.m.d.

Alții, mai indulgenți poate pe linia aceasta, sînt cuprinși de un alt gen de obsesie: improvizația. Am întîlnit în ultima stagiune două spectacole cu virtuți incontestabile — Femeia îndărătnică *la Teatrul Armatei (regia: G. Rafael) și* Vicleniile lui Scapin *la Studioul Institutului de Teatru (regia: D. Esrig) —, chiar dacă diferite ca valențe actoricești și sub raportul concepției de ansamblu. Ambele au fost însă acuzate, fără distincție, de inamicii improvizației, care le-au considerat tributare în mod inadmisibil commediei dell'arte.*

Aș putea să jur, la nevoie, că și vrăjmașii de neclintit ai imitației și inamicii intransigenți ai improvizației greșesc pe undeva.

Mimetismul este foarte des folosit în teatru: tinerii își imită profesorii, nu rămîn insensibili la inflexiunile emoționante ale actorilor mai în vîrstă, repetă trouvaille*-urile marilor consacrați. Fără îndoială că dacă mimetismul devine metodă, situația nu e de invidiat. Dar la începutul muncii actoricești, aceste intenții nu trebuie repudiate cu violență. Marii artiști au început prin a imita; și e firesc ca primele impulsuri să-ți îndemne căutările chinuitoare pe un teren mai cunoscut. Van Gogh l-a imitat, cînd făcea primii pași în pictură, pe Millet; și poate că tocmai imitîndu-l pe Millet, a ajuns neimitabilul Van Gogh. O autentică personalitate se eliberează foarte lesne de zgura micilor „plagiate", însușite pe parcursul spinoasei cariere a teatrului. Am aplaudat la Concurs maniera originală, accentele personale ale Olgăi Tudorache, ale Lilianei Tomescu, ale lui Gh. Vrînceanu. Mi-am amintit amuzat, cum în Institutul de Teatru, în urmă cu cîțiva ani, cînd acești proaspeți laureați erau încă studenți, niște ultravigilenți remarcau: „Vrînceanu îl imită servil pe Mihai Popescu", sau „Liliana Tomescu face mici compoziții comice, ca actrița X" ș.a.m.d.*

Sînt îndemnat să cred că imitația are o funcție pedagogică. Primele cuvinte rostite pe scenă sînt rodul vocației și al marii sincerități de care dau dovadă adevăratele valori. E cu putință, chiar foarte probabil, ca această trecere a Rubiconului să fie însoțită de o serie de scheme strategice folosite și de alți actori mai vîrstnici. Tînărul nu trebuie inhibat, arătîndu-i-se cu brutalitate că trezește acel mult pomenit sentiment, care își zice pedant déjà vu. *Profesorul, regizorul sînt obligați moralmente să caute, dedesubtul aparențelor de atîtea ori înșelătoare, vibrația autentică a talentului proaspăt; scoțînd cu răbdare la lumină această comoară, ei sînt datori, treptat, să înlăture împrumuturile inconștiente ale tînărului, să-l elibereze de pastișă, de copie neinspirată. Descoperind convenția minunată a teatrului, dominîndu-și primele senzații covîrșitoare și apropiindu-se de înțelegerea sentimentului dramatic, proaspătul slujitor al Thaliei începe să deslușească și singur ce e propriu și ce e străin temperamentului său actoricesc. E limpede că toate aceste recomandații rămîn valabile în exclusivitate pentru cei hărăziți; falsele talente nu trebuie menajate și iscusința cu care acestea fură și ascund sursa inspirației lor se cere vehement combătută.*

Dar chiar dacă imitația nu constituie o crimă teribilă, în procesul de muncă pedagogică ea poate fi însoțită de un corectiv, care înlesnește, în compensație, formarea tînărului actor. Este vorba despre incriminata improvizație. Nimic nu poate valorifica mai bine, la început, individualitatea uceniculuiîntru ale teatrului decît această metodă generoasă, care-l

www.cimec.ro

lasă să se dezlănțuie în toată autenticitatea sa, nepunînd frîne cumpătate pe datele fruste ale talentului său. Nu știu dacă aceste exerciții folosite, într-o oarecare măsură, în anul întîi de Institut n-ar putea fi continuate, lucrîndu-se chiar pe niște scenarii ale commediei dell'arte. Și în aceeași perspectivă, cît de utilă este parcurgerea vie a istoriei teatrului, lucrul pe texte de cînd lumea și pînă astăzi, practicat cu succes la conferințele experimentale ale Teatrului Național și, după cît se pare, cu consecvență, la o clasă de actorie de la Institutul de Teatru (prof. Ion Șahighian). Acest studiu practic, *cu toate că* istoric, *trebuie să-i facă pe interpreții noștri să nu ignoreze în activitatea lor curentă, pe rolurile clasice și contemporane, experiența teatrului lui Aristofan și a măștilor grotești,* emploi-*urile teatrului spaniol și bufonii lui Shakespeare, comedia de improvizație și mimica sau plastica desăvîrșită a actorilor chinezi și japonezi. Un asemenea studiu complex îl va face pe tînăr să obțină facultatea de a-și schimba mereu înfățișarea, ca Proteus, devenind... un actor „proteic". Pe această cale migăloasă, el se va dezbăra — pun, din nou, condiția indispensabilă a talentului — de tarele imitației, folosindu-se de arta improvizației, și nu se va lăsa furat de mirajul improvizației, imitînd luciditatea și echilibrul marilor actori.*

Leonardo da Vinci spunea cîndva: „Să nu imiți niciodată pe nimeni, altfel nu mai ești fiul, ci nepotul naturii". Să ne fie îngăduit să-l parafrazăm pe marele italian, considerînd că uneori e necesară, pentru a stabili o legătură filială cu natura, trecerea vremelnică printr-o treaptă de rudenie mai îndepărtată cu ea.

. . . . . .

Și fiindcă, în pofida dorinței, mi-e foarte greu să-l uit pe insistentul meu interlocutor de la început, mă reîntorc, cu ciudă, la el. Am satisfacția, de data aceasta, să-i spun cîteva cuvinte, fără a risca, deocamdată, să fiu întrerupt:

— Am pus capul la contribuție și am văzut... că n-ai deloc dreptate. De unde ai tras concluzia manierei de joc diletante și a lipsei de „tresărire originală"? Ne-am întîlnit la Concurs cu destul de puțini diletanți (cu toate că Jouvet considera că toți tinerii actori sînt în mod obligatoriu așa la început) și cu multe intenții originale, interesante, proaspete. Cît despre imitație și improvizație, ele nu mi se par în orice situație reprobabile. Mărturisesc însă că n-am priceput exact la ce te-ai gîndit cînd mi le-ai asociat, tam-nisam, cu dilentantismul...

...De fapt, fie vorba între noi, am impresia că celebrul „critic de artă" impostor nu s-a gîndit, nici de data aceasta, în fond, la nimic. A încercat să ne zgîndărească, și atîta tot...

H. DEL.

Acurateță stilistică

Teatrul Muncitoresc C. F. R. Giulești: *Rapsodia țiganilor* **de M. Ștefănescu**

Este în teatrul lui Mircea Ștefănescu o anumită grație, o anumită plăcere pentru figurarea gentilă a personajelor și a lumii lor, care imprimă reprezentării o notă de emotivitate plină de candoare. Și mai este — devenind un motiv aproape dominant — gustul pentru episodul istoric, pentru evocarea unor momente patetice ale trecutului nostru național. Distilată de un temperament cu precădere liric, gîndirea dramaturgică a lui Ștefănescu nu tinde să răscolească straturile de fund ale universului exprimat, ci își rezervă mai degrabă voluptatea de a colora și parfuma, de a cuceri afectiv spectatorul, solicitîndu-i cele mai imediate resurse sentimentale.

De aceea, nu trebuie să căutăm în repertoriul autorului, conflicte intense, confruntări decisive de idei și pasiuni. Nici chiar în această *Rapsodie a țiganilor*, unde tema luptei pentru slobozenie a unei întregi categorii umane și sociale s-ar fi putut

www.cimec.ro

Scenă din actul II

preta, pentru alţii, la o tratare de-a dreptul tragică. Fiindcă Mircea Ştefănescu n-a vrut şi n-a scris o „tragedie a ţiganilor", ci o „rapsodie" a lor, nu o epopee, ci o cîntare, o închinare lirică. Descrierii psihologice şi informaţiei aride, le-a fost preferată ilustrarea folclorică ; istoriei i-a fost preferată legenda, care la urma urmei tot istorie e, dar filtrată, imaginativ şi afectiv, de memoria poporului. Consecvent, analiza adîncă a momentelor de viaţă a fost înlocuită prin metaforă. Metafora *Rapsodiei* vrea ca ţiganii robi să-şi fi dobîndit libertatea prin puterea cîntecului, prin avîntul fascinant al melosului popular, ca expresie concentrată a unei drame şi a unei aspiraţii colective.

Fără concesii păşuniste, fără a fi un simplu pretext pitoresc, *Rapsodia ţiganilor* e o bine construită piesă de teatru, poetic realistă, în care interesul pentru soarta lui Voicu şi a Crengii se împleteşte cu o justificată curiozitate de a retrăi faimosul episod al întîlnirii lui Liszt cu Barbu Lăutarul. Nu plecăm de la *Rapsodia ţiganilor* răscoliţi de drama profundă a unor robi, dar ne simţim cuprinşi de simpatie pentru ei, pentru neastîmpărul firii lor, pentru loialitatea şi noblețea sufletească a celor mai mulţi. Ceea ce demonstrează că piesa are un mesaj şi că acest mesaj ni se comunică nealterat şi la această reluare, după premiera absolută din anul Centenarului Revoluţiei de la 1848. Inseamnă că scriitorul a avut de spus ceva durabil, dincolo de o simplă circumstanţă festivă.

Gîndită şi concepută ca legendă muzicală, *Rapsodia ţiganilor* abundă în pasaje lirice, cîntate, ceea ce poate deschide uşor calea unei confundări de genuri, a alunecării spre operetă, chiar şi pentru un regizor din cei avertizaţi. Realizatorul spectacolului de la Giuleşti, George Dem. Loghin, a înlăturat cu gust sigur această primejdie. El a fixat cu precizie modalitatea spectacolului — legendă muzicală — şi într-asta rezidă primul său merit, ca şi primul element al succesului. Loghin a demonstrat, cu această ocazie, cum trebuie înţeleasă o specie teatrală autonomă şi cum trebuie tratată conform exigenţelor ei. Astfel, scenele cîntate n-au fost nici arii, nici simple intermezzo-uri muzicale, ci soluţii de continuitate ale expresiei drama-

www.cimec.ro

tice însești. Cadrul plastic n-a fost al feeriei și nici unul convențional de operetă, ci tocmai cel cerut de legendă adică de metafora poeziei realiste. O altă virtute a regiei a constat în discreta conturare a caracterelor și a conflictului, asupra cărora n-a apăsat niciodată peste limitele impuse de text. In special, ne-au plăcut grația — l-a înțeles bine pe autor! — cu care i-a imaginat și i-a condus pe Voicu, Creanga, Duduca și pe Barbu; umorul pe care l-a instilat — reușind să ne dea o savuroasă pereche comică — lui Corcodel și Parpanghel, cum și, separat, lui Alexe; și, îndeosebi, expresivitatea scenelor de masă din actul I și III. Ne-am formula, în schimb, rezerve asupra lui Liszt, văzut într-un mod prea facil și salonard. De asemenea, credem că ar trebui întărit fiorul patetic al întîlnirii Liszt-Barbu Lăutarul.

Cu aceste minime revendicări critice, spectacolul de la Giulești e o reușită, la care au contribuit din plin și interpreții. Protagoniști au fost Mircea Cruceanu (Voicu) și Tamara Buciuceanu (Creanga), amîndoi în vădit progres artistic. Și dacă Tamara Buciuceanu domină întreg spectacolul sub raport vocal — admirabil timbru de mezzosoprană —, Mircea Cruceanu a cucerit prin simplitatea și prin statura fizică și sufletească împrumutate personajului. Foarte savuros — umorul lui Corado Negreanu (Alexe), ca și figurinele create de Alex. Vasiliu (Parpanghel) și, mai ales, de Ernest Maftei (Corcodel). In interpretarea lui Nicolae Sireteanu, Fanache a dobîndit mai multă forță și prestanță decît s-ar fi cerut, în timp ce Aurel Ghițescu ne-a evocat un Barbu Lăutarul plin de harul modestiei și al nobleței sufletești.

Ca și regia, costumele și decorurile lui Traian Cornescu s-au caracterizat printr-o expresivă respectare a specificului piesei, creînd o ambianță colorată și pitorească, precum și o judicioasă posibilitate de distribuire a spațiului scenic.

Cînd patetică și amplă în mișcări, cînd trepidantă, excelenta muzică a lui Elly Roman s-a bucurat de o valoroasă interpretare din partea orchestrei dirijate de Victor Iusceanu.

Inspirat descifrată stilistic, jucată cu eleganță și expresivitate, *Rapsodia țiganilor* constituie un succes cert al Teatrului C.F.R. Giulești.

Florian POTRA

Necazurile debutului

Teatrul „C. Nottara", București: *Microbii* de Dan Negreanu

Ideea de a urmări o instituție socială, căsnicia în cazul de față, pe planul a două generații, în condiții istorice diferite, poate fi o formulă, dintre cele mai la îndemînă, pentru un debut în dramaturgie.

Premisele, aici, sînt certe, iar concluzia dinainte logică, rămîne doar ca, urmărind acțiunea, desfășurarea ei să capete forma artistică, să reflecte viața în toată complexitatea și cu toate implicațiile ei, evitînd bineînțeles șablonizările. Se întîmplă însă că și această distincție fiind sezisată de autorul debutant, senzația de crud să stăruie totuși, să lase sentimentul nedefinitului, al lucrului încă nefinisat. Cu *Microbii* lui Dan Negreanu, vizionat de noi pe scena încîntătorului teatru din Focșani, am încercat unele dintre aceste senzații, pricinuite de un debut și, lucru destul de curios, text și spectacol (regia Sorana Coroamă) s-au armonizat sub acest raport în dauna celor din sală, care n-au înțeles întotdeauna de ce spectacolul se voia a fi cu orice preț comedie, cînd nu părea în intenția autorului, dar se întrebau în același timp de ce însuși autorul nu și-a conturat mai precis intenția.

Intr-o familie tipic mic-burgheză, a pensionarului Motronea, cei trei copii: Irina, o tînără scriitoare, Cristina, căsătorită de puțini ani cu Cornel, un om de o josnică factură, și Lucrețiu, proaspăt inginer, care nu și-a găsit încă făgașul în viață, își trăiesc mica lor dramă, străduindu-se să-și descopere calea. Irina iubește pe doctorul Mihail, care este însă însurat, și atît pe plan moral cît și afectiv, pentru doi oameni integri, cinstiți, lucrurile nu pot fi soluționate decît prin amănunțita lor analizare, prin înlăturarea oricărui gînd de a face concesii slăbiciunilor, de a urmări compromisuri. Cristina, dimpotrivă, căsătorită din slăbiciune, fără conștiința clară a acestui pas, își pierde treptat întreaga demnitate.

www.cimec.ro

pînă ce ajunge în pragul desperării. Lucreţiu visează o viaţă uşoară, fără muncă, şi de aceea înclină spre lumea lui Cornel.

Părinţii lor sînt aproape de capătul vieţii, puşi laolaltă ca soţ şi soţie de o forţă exterioară lor, de un concurs de prejudecăţi şi convenienţe burgheze, iar în decursul anilor, relaţiile lor nu au fost decît false, meschine, nefireşti.

Piesa pare deci să urmărească micile drame ale unei familii care, în noile condiţii istorice, trăieşte sub imperiul noii morale a zilelor noastre, reminiscenţele vechii morale — cunoscută de părinţi — fiind încă destul de evidente. Între aceste două coordonate, Cornel îşi poartă destinul, în afara moralei.

Pornind deci cu incertitudine în ce priveşte structura piesei, spectacolul s-a „construit" aproape în afara spiritului conţinut în text (pe care parcurgîndu-l, mărturisim că nu ne-a lăsat deloc impresia unei comedii, aşa cum reiese din indicaţia programului). Aşa se face că, în loc să fie o analiză a condiţiilor ce trebuie să stea la baza căsniciei spre a fi o instituţie valabilă, a unor oameni liberi, dominaţi de ideea respectului şi preţuirii reciproce (tema piesei aceasta este, totuşi), spectacolul a fost o succesiune de episoade, mai mult sau mai puţin hazlii, cel mai ades bonome şi lipsite în fond de finalitate.

Aproape nici un personaj nu este călăuzit şi nu evoluează spre o ţintă, nu se conturează în faţa spectatorului cu fiecare replică ce o are de spus. De aceea, Irina (Angela Chiuaru), deşi scriitoare, deşi orientată în marile probleme ale umanităţii şi contemporaneităţii, nu găseşte în sine cît de puţină forţă spre a birui un ob'şnuit *chagrin d'amour*. Interpreta acestui rol s-a mărginit să dea personajului o mască neverosimilă de femeie ciudată, dar dincolo de care n-am avut nici o clipă impresia că se ascunde ceva, că va izbucni acea lumină de care aveau atîta nevoie unii din jurul ei. Dimpotrivă, Irina părea că dă o luptă permanentă ca să-şi învingă *spleenul* şi să-şi ascundă sterilitatea, părea că pozează în scriitoare spre a cuceri, cu acest argument, un bărbat, pe doctorul Mihail. Dominic Stanca, în rolul doctorului Mihail, deşi crispat adesea şi imprimînd personajului o febrilitate care nu i-a îngăduit acea pondere şi luciditate de care un om de mare greutate şi probitate, sigur pe ideile şi acţiunile lui, ar fi avut nevoie, şi-a trăit însă rolul cu intensitate. A evoluat sub ochii noştri, i-am simţit trăirea sufletească pînă la nuanţe (fie chiar şi în tăcerea care ascundea mihnirea de a nu putea spune încă unele lucruri ce ţineau de intimitatea lui). A fost, credem, singurul rol care, desprinzîndu-se din nota obligată de comedie, a trăit într-adevăr pe scenă, cu toate bucuriile şi durerile lui, dezvăluindu-şi personalitatea cu toate aspiraţiile.

Autorul a pus faţă în faţă doi tineri a căror evoluţie ar fi putut să fie pilduitoare, dar era absolută nevoie de evoluţie spre a putea aştepta morala. Este vorba de Cornel (Stroe Atanasiu), cumnatul Irinei, un om de o structură sufletească josnică : şantajist, traficant de medicamente, afemeiat, mincinos şi şarlatan. Fiecare zi în sînul familiei în care trăia trebuia să-i dezvăluie cîte una din nenumăratele faţete ale naturii lui profund viciate. Este însă de presupus că un exemplar cu o astfel de structură, dacă izbuteşte totuşi să se ascundă pe sine celor din jur atîta vreme (perspicacitatea Irinei l-ar fi sezisat mai din timp şi poate devotamentul Cristinei s-ar fi prefăcut în ură şi ar fi ferit-o de gestul nefast al încercării de sinucidere), degajă totuşi unele farmece personale, îi prinde pe cei din jur în mrejele sale, veninoase desigur. Stroe Atanasiu şi-a standardizat însă personajul. De la începutul şi pînă la sfîrşitul piesei a fost negativ, adică şi-a negat rolul. S-a răstit permanent, chiar şi în momentele în care nu ar fi fost deloc nevoie, chiar şi în clipele de presupusă afecţiune, chiar şi atunci cînd în scenă rămînea pentru scurt timp singur. Acea prezenţă învăluitoare, care ar fi dezvăluit o atracţie şi i-ar fi permis acestui om lipsit de scrupule, vicios şi descompus, să se ascundă totuşi pentru ceilalţi, i-a lipsit cu desăvîrşire lui Stroe Atanasiu.

Rolul lui Lucreţiu a fost, credem, în intenţia autorului, cel care trebuia să poarte mari semnificaţii, şi avea de parcurs o serioasă, şi am spune spectaculoasă, evoluţie. Căci mergînd pe căi greşite, acest frate mai mic al Irinei se află permanent între două forţe : pe de o parte, înrîurirea propriei lui surori şi a doctorului Mihail, pe de altă parte influenţa nefastă a lui Cornel, care îi crea mirajul unei vieţi de plăceri, uşoară şi leneşă.

www.cimec.ro

Cînd efectul acestui miraj a pierit, a apărut şantajul cu suma de bani pe care Lucreţiu o împrumutase de la el. Lucreţiu dă adevărata luptă, cu sine, cu forţele răului din jur, cu propria sa conştiinţă. El îşi înfrînge pornirile negative, trăieşte o adevărat metamorfoză, se împlineşte ca om, îşi structurează caracterul, iar cuceririle lui se răsfrîng cu semnificaţii adînci asupra unei întregi categorii sociale. Orizontul pe care Lucreţiu îl dezvăluie este mai larg decît al Irinei : el descoperă o lume, Irina un făgaş. Iurie Darie, o atît de simpatică prezenţă scenică, un actor cu un joc cald, capabil să creeze printre spectatori o atmosferă de mare receptivitate, a fost, din păcate, redus la o neaşteptat de infidelă caricatură. I s-a atribuit doar rolul puţin măgulitor de bufon, de băiat fluşturatic şi neajutorat. De aceea, nici verva, bucuria sau tristeţea lui n-au fost decît scenice, fiecare în parte şi toate la un loc neavînd decît un simplu efect hazliu. Lucreţiu a fost aşadar inexistent ca personaj, deşi recunoaştem că Iurie Darie a fost una din cele mai plăcute apariţii actoriceşti...

In rolul bătrînului microbofob, Ion Motronea, tatăl Irinei, Gheorghe Gîmă n-a făcut altceva decît să vîneze muşte şi să se apere de microbi. Rolul, redus — e adevărat — la o schemă, a apărut şi pe scenă în interpretarea mai sus-amintită, conştiincios întruchipat ca atare. Ne-a plăcut mai mult Iarodara Nigrim (Gabi) în rolul prietenei Irinei. Actriţa, credem totuşi, şi-a supralicitat întrucîtva personajul, fără a cădea însă în abuz. Irina Dall în rolul Cristinei, şi Ica Molin în rolul Anei au rămas prezenţe fără semnificaţii, deşi ar fi avut o gamă interesantă de trăire a respectivelor personaje (amîndouă aveau în faţă perspectiva destrămării căsniciei şi, în funcţie de acest deznodămînt, fiecare şi-ar fi putut contura şi umple rolurile care aşa au fost doar de circumstanţă). Nu sîntem de acord nici cu interpretarea dată de Donna Carozzi (Victoria, soţia lui Motronea şi mama Irinei). Pornind să-şi contureze personajul pe o linie foarte mondenă, interpreta i-a anulat în fond adevărata semnificaţie, deturnîndu-i sensul, punînd-o mai degrabă în postura unei mijlocitoare a fericirii fiicei ei şi nicidecum în aceea de mamă rămasă la concepţiile şi prejudecăţile lumii ei, resemnată şi nefericită în viaţă.

La capătul acestei cronici ne întrebăm dacă n-ar fi oare nevoie de o revedere a întregii concepţii care a dus la montarea acestui spectacol, dacă atît autorul cît şi regia n-ar putea face un efort suplimentar de a adînci, pe cît cu putinţă, sensurile destul de debile ale piesei şi reflectarea lor în spectacol.

Mircea ALEXANDRESCU

In gen „estival"

Teatrul Tineretului : *Masca lui Neptun* de Grinevici şi Pantelimon

Pe o bază mai puţin riguroasă, dramaturgia şi-ar putea clasifica lucrările şi după un criteriu, aş spune, sezonier. Sînt — de exemplu — opere prin excelenţă autumnale. Cînd vine toamna, cînd iedera se face roşie ca sîngele, vrei să auzi glasul exaltat al romanticilor, strigătul lor care se ia la întrecere cu vuietul mării. Dacă pui urechea la pămînt, auzi clocotul marilor pasiuni. Dacă eşti atent, auzi corul din Hernani : „Les cors, les cors mélancoliques changeant de ton et de musique...". Cînd toamna este în crepuscul, cînd copacii par nişte schelete cafenii, în ceasul destrămării, ai nevoie de luciditatea şi înţelepciunea clasicilor. În amfiteatre de piatră vrei să stai faţă-n faţă cu Sofocle şi să răspunzi la întrebări cardinale.

Iarna, feeria albului cere o altă feerie, a spiritului, a inteligenţei. De aceea, iarna îţi place Wilde. Primăvara, te întorci uneori la Wedekind, la tulburările adolescenţei, care simte că se află pe pragul unor transformări miraculoase. Prin urmare, aşa cum există tragicomedie, vodevil sau dramă istorică, am putea vorbi într-un limbaj figurat şi despre genuri autumnale, sau hibernale. In special, se poate vorbi despre genul estival. Dacă cineva se îndoieşte că acest gen există

www.cimec.ro

Scenă din actul I

totuşi, că are trăsături precise şi viaţă de sine stătătoare, să meargă la Teatrul Tineretului şi să vadă *Masca lui Neptun*.

Prima caracteristică a genului este lipsa de pretenţie. Trotuarul scoate aburi. Zidurile sînt fierbinţi. Oamenii sînt copleşiţi de torpoare. In asemenea condiţii, orice efort intelectual sau sentimental — par a spune autorii — e un supliciu. Publicul trebuie înveselit, fără ca spiritele să-i ceară concentrarea pe care i-ar pretinde-o replicile lui Shaw. E nevoie de ceva uşor, care să nu exaspereze însă prin uşurătate, de ceva spiritual, care să nu moleşească prin excese. Pe scurt, e nevoie de o comedie, aşa cum arată comedia lui Grinevici şi Pantelimon.

Unii vor găsi probabil că, în lucrarea autorilor noştri, ţesătura dramatică e rară, iar caracterele nu-s destul de complexe. Dar se judecă *Masca lui Neptun* cu exigenţele cu care se analizează o piesă de Cehov, şi e nedrept, căci în cadrul „genului estival", piesa de la Teatrul Tineretului este amuzantă şi, la urma-urmei, are „miez". De zece ori, de douăzeci de ori prefer această piesă care arată inteligent oameni şi fapte contemporane şi are de spus lucruri interesante, decît adaptările, localizările sau piesele „originale" cu conflicte antedeluviene, care trezesc cel mult nostalgia sexagenarilor. Prin urmare, e vorba să avem şi „gen estival"; să salutăm cu simpatie debutul lui Grinevici şi Pantelimon, care au înţeles că genul „uşor" nu înseamnă atemporalitate, că genul „fără pretenţii" nu înseamnă platitudine.

Piesa este plăcută. Incurcătura iniţială nu e lipsită de ingeniozitate. Replica este vioaie şi, cu excepţia actului II, cînd autorii vor cu orice preţ să facă poezie, pastişînd *Jocul de-a vacanţa*, cu excepţia aceasta şi cu alte mărunte excepţii, ritmul este alert. Personajele sînt descrise cu haz, iar două sau trei sînt foarte bune. Portretele sînt construite pe cîte o trăsătură dominantă. Şeful de cadre reprezintă suspiciunea obtuză; administratorul — escrocheria voioasă, dactilografa Didona Vasilescu — oiţa cu fundă — visează să-şi procure clopot. („Ţie îţi plac, tu, inginerii?") Figurile nu au deci lumini şi umbre, dar reacţiile lor sînt pregnante şi o replică te ajută să reconstitui specia. Drumaru intră la casa de odihnă privind în jur cu atenţie şi exclamînd bănuitor: „Cam prea cald la dv.!" Personajul este o colecţie de automatisme. Cînd funcţionara se prezintă: „Mimi Butnaru, referent administrativ", Drumaru adaugă mecanic: „Mda... opt pe trei, salar brutto... 564 în mînă..." Cînd presupusul administrator face o figură de stil şi se referă la un personaj imaginar, „Georgescu de la Silvicultură", Drumaru începe să-şi chinuiască memoria: „La Silvicultură? Georgescu?" Seara, Drumaru se plimbă pe faleză şi stenografiază ciripitul îndrăgostiţilor: „Eu cred c-ar trebui să luăm măsuri! Mă rog, să creăm frămîntare!" Scoase din context, reacţiile pot să aibă aerul unor clişee. Dar personajul nu este deloc o fantomă, e — cum se spune — viu, e comic, iar gestul de la sfîrşit (tocmai Drumaru ajută pe administrator să fure berbecii, cu credinţa că face „muncă voluntară") conţine o poantă foarte savuroasă.

Imi vine totuşi greu să despart meritul dramaturgilor de meritul lui H. Nicolaide (Drumaru) şi nu pot să nu-mi exprim temerea că, într-o altă distribuţie, personajul ar fi putut să fie grotesc, şi atîta tot. Actorul a dat însă personajului o nuanţare pe care la lectură n-am fi presupus-o. Gravitatea şefului de cadre are tot timpul o căptuşeală de spaimă, iar hazul său involuntar — ceva tragic. Detaliile sînt exce-

www.cimec.ro

lente : Nicolaide privind-o pe Mimi strîngînd din buze, măsurînd-o bănuitor din creştet pînă-n tălpi („E o tovarăşă... verificată ?") ; Nicolaide urcînd scara şi trăgînd după el două geamantane enorme şi aprobînd solemn inovaţia de la vila „Neptun"; Nicolaide pronunţînd „just, tovarăşe"; Nicolaide speriindu-se că se va afla că s-a plimbat într-o seară pe clar de lună. Actorul a ştiut să dea limbajului stereotip o gesticulaţie stereotipă şi să găsească intonaţii admirabile.

Sorin Balaban (Administratorul) a fost de asemenea foarte bun. Actorul are multă degajare şi un umor autentic. Ne-ar plăcea să-l regăsim şi în alte roluri cu trăsături mai puţin acuzate. O apariţie simpatică şi întrucîtva surprinzătoare a fost Rozalia Avram (Didona Vasilescu). Am apreciat debitul şi aplombul său, iar pînă la sfîrşit am uitat cîteva note cam prea ascuţite care au intervenit pe parcurs. Şi acum, ceilalţi, pe scurt : Liliana Ţicău (Mimi Butnaru), graţie, surîs delicat, poate chiar prea multă delicateţe pentru acest rol ; Alexandru Ciprian (Mircea Mînzu) plăcut, dar cam puţină inventivitate ; Magda Nicolau, liniştită, discretă, blîndă (o blîndeţe însă uneori nu îndeajuns de expresivă) ; Marcel Gingulescu (Nichifor Bicescu), de data aceasta lipsit de intenţii moralizatoare, deci, simpatic.

Regizorul Mircea Avram a imprimat spectacolului un ritm sprinten şi o notă spirituală. Spectacolul e bun. Ar fi fost şi mai bun dacă în loc să îngroaşe episoadele de un lirism cam desuet, le-ar fi estompat, trecînd peste ele cu mai multă ironie şi cu mai puţină jenă.

Ecaterina OPROIU

Două comedii clasice

Teatrul Armatei : *Gringoire* de Theodor de Banville şi *Impricinaţii* de Racine

Restituindu-l pe Racine teatrului bucureştean, de unde cred că nu greşesc spunînd că a fost eliminat încă din anii dintre cele două războaie, Teatrul Armatei a făcut un fapt de cultură. Valoarea lui nu e scăzută nici chiar prin alegerea *Impricinaţilor*, piesă care îl reprezintă cel mai puţin pe Racine... dar căreia, totuşi, autorul îi datorează gloria paradoxală de a fi fost reprezentat la Comedia Franceză, între anii 1680—1900, de mai multe ori decît Corneille, care a scris un număr împătrit de piese, şi chiar decît Molière. Ne-o spune Emile Faguét („Propos de Théâtre"), citînd monografia unui oarecare Joannides („La Comédie-Française de 1680—1900"), de la care aflăm că între Racine şi Corneille proporţia este de 6270—4117, şi că *Impricinaţilor* le revin 1219 spectacole din cele 6270 ale lui Racine. Abia apoi, vai !, vin la rînd *Berenice, Fedra, Andromaca, Britannicus*...

Probabil că Teatrul Armatei n-a cunoscut aceste date şi că nu pentru a reedita vechea practică a teatrelor mercantile bucureştene, care socoteau valabil tot ceea ce avea succes de public la Paris, a ales din opera lui Racine tocmai *Impricinaţii*. Se poate presupune mai curînd că alegerea se datoreşte preferinţelor literare ale excelentului comic Nicolae Gărdescu, care şi-a făcut cu acest spectacol debutul de regizor şi care, filtrîndu-şi selecţia prin propria sa vocaţie scenică, nu s-ar fi putut opri la nici una din tragediile pasionate şi pasionante ale clasicului francez. Tot acestei optici îi vom atribui şi împrejurarea regretabilă că spectacolul amuză pe interpreţi mai mult decît îşi închipuie ei că, amuzîndu-se, amuză la rîndul lor publicul. Nicolae Gărdescu, se ştie, este un comic exuberant, care se risipeşte cu dărnicie în rolurile pe care le interpretează, uneori cu o dărnicie inutilă şi chiar supărătoare. Ca regizor, titlu la care îndelunga sa experienţă scenică îi dă dreptul să aspire, el a imprimat spectacolului aceeaşi zgomotoasă cheltuială de vervă, care caracterizează uneori propriile sale interpretări. A făcut-o de data asta în dauna echilibrului interior al spectacolului, adică în dauna tocmai a ceea ce constituie cheia artei regizorului. Subtila satiră a lui Racine s-a transformat astfel, ca stil de interpretare, într-o farsă. Sclipirile textului s-au înecat în „efecte". Într-un fel, i se întîmplă lui Gărdescu cu *Impricinaţii* ceea ce altădată i s-a întîmplat lui Pitoëff cu nu ştiu care

www.cimec.ro

Scenă din „Impricinații"

din tragediile lui Racine, pe care a voit să o interpreteze într-un stil neconform tradițiilor raciniene. Asta i-a atras din partea lui Sacha Guitry o apostrofă, pe care, în ciuda intraductibilității ei, am vrea să i-o transmitem simpaticului comic bucureștean: „Faites attention, Pitoëff! En adaptant Racine, vous le... deracinez!"[1]. Gărdescu poate să se simtă bine. Nu e deloc rău să stai alături de Pitoëff, ca regizor, chiar cînd greșești... Acestei dorințe de a-l dezrădăcina pe Racine se datorește faptul că tot ceea ce este savuros în replici se acoperă de gălăgia de pe scenă, de lipsa umbrelor și luminilor, care și în comedie scot în evidență valorile artistice, și de o oarecare dezordine în mișcarea de pe scenă a personajelor. Astfel dirijați, interpreții au fost „bufi" fără necesitate, sau cel puțin peste ceea ce era necesar, în dauna textului.

Individualizînd, aș vrea să relev continuitatea efortului lui Trestian de a fi altul decît cel de la revistă. E un actor comic care ar merita toată atenția regizorilor. Umorul lui — aș zice mai mult: natura lui comică, proprie celor mai valabili actori de comedie — ar trebui cultivat pentru ca, bine îndrumat, să fie folosit cu succes. Sub controlul lui Nicolae Gărdescu, Trestian a alunecat, totuși, uneori, cu nostalgie, spre vechea lui manieră. Ar fi fost, de asemenea, de dorit ca regizorul să-l fi ajutat pe Sandu Sticlaru să-și distileze pledoaria, punct esențial al satirei raciniene din *Impricinații*, adică să știe ce spune atunci cînd pe scenă vorbește ca unul care nu știe ce spune. Și ar mai fi fost necesar, tot în cazul lui Sticlaru, să se lucreze asupra tendinței sale de a vorbi în grai regional. (Este, oricum curios să asculți textul unui clasic francez rostit cu accente de baci moldovean). Virgil Vasilescu, cu bun simț și măsură ca întotdeauna; Ion Punea, simpatic și plăcut așa cum se cuvine să fie un Leandru; Tamara Vasilescu, foarte la locul ei în

[1] Ai grijă, Pitoeff! Dacă-l adaptezi pe Racine... îl dezrădăcinezi.

www.cimec.ro

rolul acesta, pe care l-a jucat just în înţelesul bun al cuvîntului ; Nae Constantinescu şi Liliana Tomescu au întregit ansamblul, în care regizorul însuşi, înlocuind eroic în ultimul moment pe Ovid Brădeţcu, s-a integrat pe măsura propriului său gust. Aş vrea să remarc, ca pe o bună intenţie nedusă pînă la capăt, ideea orchestrei care prefaţează în prosceniu actele (arbitrar despărţite de regizor). Efectul scenic ar fi fost complet dacă trapa care aduce la nivelul scenei această orchestră şi apoi o scoboară la subsol, s-ar fi mişcat în contratimp cu ridicarea şi căderea cortinei, sub protecţia unui joc de lumini adecuat.

⁂

Gringoire este unul din cele mai frumoase poeme ale literaturii dramatice franceze. Scriindu-l, Theodor de Banville a cîntat lauda poeziei şi mai ales a poeziei care se devotează unui scop, deci a poeziei cu tendinţă. Accentele protestatare, pe care autorul le împrumută eroului principal — reeditare a profilului moral al lui Villon, — ca şi filozofia scenei dintre famelicul poet şi femeia pe care o năzuieşte şi pe care nu numai frumuseţea versurilor lui, dar mai ales conţinutul lor, i-o dăruiesc, mărturisesc fără echivoc poziţia din toate timpurile a scriitorului adevărat şi aduc un argument de autoritate în dezbaterile atît de actuale asupra rostului social al creaţiei. Prin traducerea emoţionantă, caldă, desăvîrşită a lui Anghel şi Iosif, se poate spune că *Gringoire* s-a integrat în patrimoniul propriei noastre literaturi. Este un merit al Teatrului Armatei de a fi ales-o ca să stea pe afiş alături de una din operele lui Racine.

Pentru a-şi spune gîndul, Banville a imaginat o fabulaţie tangenţială cu istoria, adică sprijinită numai parţial pe adevărul istoric. Aproximaţiile istorice nu răpesc piesei nimic din marea ei frumuseţe, nu întinează noblеţea gîndului care a zămislit-o. Poemul lui Banville este dintre acelea pe care nici nu este neapărat nevoie să le asculţi de pe scenă, pentru ca să te împărtăşeşti din bucuriile artistice pe care le transmit. Aş zice că uneori — şi este

Scenă din „Gringoire"

www.cimec.ro

cazul nostru de astăzi — este mai bine să nu le asculți de pe scenă. Nu vei avea atunci regretul de a trebui să-ți spui că în regia actorului inteligent și lucid care s-a dovedit de atîtea ori George Carabin, toate aceste frumuseți au fost ultragiate, iar Gringoire a fost nedreptățit. Spun asta gîndindu-mă în primul rînd la interpretarea pe care Rogalski a dat-o lui Ludovic al XI-lea. Este surprinzător că actorul care în Vlaicu Vodă a reușit o performanță artistică de un nivel superior, s-a putut lăsa antrenat într-o interpretare-parodie, care amintea fără respect de unul din cei mai mari artiști ai noștri, ba chiar unul din cei mai mari artiști europeni ai epocii respective: Nottara. Rogalski nu trebuia lăsat „să facă ca Nottara", așa cum face Crișan ca rața. Avînd de interpretat un personaj pe care l-a voit, cu drept cuvînt, capricios pînă la isterie, tiranic, arbitrar și voluntar ca orice dictator, Rogalski ar fi putut găsi în resursele talentului său mijloace personale de expresie (le-a intuit uneori, mai ales în scenele de bonomie), iar regizorul avea îndoita datorie să-l împiedice de a parodia și să-l ajute de a-și afla drumul propriu. Așa au făcut întotdeauna marii, autenticii regizori, și dacă n-am aminti decît pe Paul Gusty, tot ar fi deajuns pentru a exemplifica.

Gringoire a fost Val Săndulescu. Mai curînd aș spune că a voit să fie. Gringoire a fost odată, pe o scenă bucureșteană, Ion Manolescu. Nu poate să-l uite cine l-a auzit spunînd *Balada spînzuraților*. Consultarea maestrului de către un interpret tînăr și de către un regizor tînăr ar fi fost foarte utilă în această împrejurare... Gringoire ar fi cîștigat în intensitate dramatică, în ingenuitate, în umor chiar... Așa, a trecut pe un plan secundar. L-a dominat Rogalski. Este ca și cum într-o orchestră contrabașii ar acoperi viorile.

Interpretarea coregrafică a lui Lucian Bădărău, întărită cu coeficientul unui boț de talion lipit pe nas (probabil, pentru ca să accentueze latura invizibilă a unui suflet slugarnic și perfid) și agrementată cu atitudini și strîmbături de pe vremea începuturilor cinematografului mut, mi-au confirmat impresia că regizorul a scăpat frîna de control a spectacolului. Dacă n-aș crede așa, ar trebui să mă îndoiesc de bunul gust al lui George Carabin, căruia trebuie să i se mai reproșeze și prezența stîngace a Sandei Băncilă, care și-a spus rolul așa cum o elevă de liceu recită poeziile.

Migri Avram-Nicolau și Sergiu Dumitrescu au tras toate foloasele de pe urma insuficienței unora și a stîngăciei altora dintre cointerpreți. Ei aduc în scenă o liniște și un echilibru pe care le-am fi dorit generale, și pe care regizorul lui *Gringoire*, ca și cel al *Impricinaților* nu au știut să le imprime spectacolelor respective. Cadrul potrivit, de bun gust. al costumelor și decorurilor ambelor spectacole, datorite Lidiei Pincus, a fost consolator.

Sergiu MILORIAN

„Situație" și „morală"

Teatrul de Stat Timișoara: *Strada Trei Privighetori nr. 17* **de Dragutin Dobricianin**

Disponibilitățile comediei sînt atît de largi, legile ei atît de labile, pretextele atît de variate, încît și cel mai exigent purist al genului ar putea declara că *Strada Trei Privighetori nr. 17* e o savuroasă comedie, deși nu are nimic din factura comediilor clasice. Nutrindu-se din necazurile cotidiene ale crizei de locuințe, piesa dramaturgului iugoslav, fără a avea profunde implicații satirice, e o comedie excelentă cu situații burlești și ingenioase, cu jocuri spirituale de cuvinte, totul plantat pe un fond de acută actualitate.

Istoria e simplă, intriga ușoară, totul construit pe simetrii geometrice: pe fundațiile unei locuințe în curs de construcție se instalează diverșii viitori locatari, de teamă să nu piardă repartițiile. Zidurile locuinței se înalță de la un act la altul, paralel cu certurile și scandalurile dintre personajele respective, totul urcînd către un punct culminant. Eroii — un student naiv și îndrăgostit, un pensionar autoritar și maniac, o văduvă rea de gură, o fată de moravuri îndoielnice etc. — își rezolvă pînă la urmă conflictul generator de ipostaze ilare, prin trei căsătorii, sfîrșit de data asta clasic, în tradiția genului.

www.cimec.ro

Apropiindu-se mai mult de farsă, prin comicul de situații și nu de caractere, piesa nu pretinde să fie o comedie moralizatoare, nu are inserții didacticiste sau eroi pozitivi în sensul rău al cuvîntului. Evident facilă în conținutul dramatic, fără un mesaj adîncit de idei — poate că ar fi fost mai nimerită pentru estradă —, ea e totuși viabilă și pe scena unui teatru dramatic, tratată însă, neapărat, ca atare — ca o farsă cu replică spirituală, nervoasă și momente de comic buf. Regia (Ioan Taub) a imprimat spectacolului un ritm foarte alert, bazîndu-se pe creșterea meșteșugit gradată a piesei, care își amplifică cu fiecare act sursa comică. Totuși, se pare că regia nu a sezisat suficient comicul de situații — oarecum gratuit al piesei — supralicitîndu-i unele sensuri morale neconținute în text.

Astfel, piesa afișează un aer de cochetă ostilitate față de transformările eroilor negativi. Regia se pare că a luat „atitudine" față de acest procedeu neconformist, conducînd personajul respectiv, Pepi, spre o evoluție pozitivă. De altfel, Stelian Cremenciuc (Pepi) își consemnează și în program deconcertarea cauzată de rol. „Oare, de ce Dragutin Dobricianin, părintele meu, m-a luat cu el numai pentru a mă prezenta vouă spectatorilor, iar apoi m-a lăsat să plec așa cum am venit ? N-o fi fost în stare să scoată totuși ceva și din mine ?" Discutînd despre punerea în scenă, s-ar putea obiecta și o anumită lipsă de fantezie regizorală în rezolvarea primului act, care se petrece în stradă pe schelele unei construcții. Piesa s-ar fi pretat cu generozitate la o interpretare ușor șarjată, de farsă, cu mult mai puține accente moraliste și, dimpotrivă, cu un umor mai violent.

Dispunînd de mult text și acțiune pentru fiecare erou în parte, bazîndu-se pe interacțiunile reciproce ale eroilor, textul pretinde o maximă comunicare scenică. Evident, în condițiile unui turneu (am văzut spectacolul la Turnu-Severin), spectacolul se dezavantajează implicit, pe scene mici neputîndu-se rezolva maximul de mișcare, ca și ritmul extrem de viu, chiar violent, al jocului. Decorul, de asemenea, suferă și el de pe urma condițiilor variate ale cinematografelor provinciale, faptul răsfrîngîndu-se negativ asupra plasticității spectacolului.

La Turnu-Severin, piesa *Strada Trei Privighetori nr. 17* a avut nefericirea să fie vizionată bineînțeles pe scena unui cinematograf, pe care decorul n-a putut fi plantat în întregime, cu intrări improvizate și pe un spațiu extrem de redus. Totuși, spectacolul s-a bucurat de o interpretare dinamică, cu mult nerv, punctată pe alocuri cu sensibilitate. Viziunea prea puțin coerentă a regiei, pendulînd între un comic oarecum grosolan clovnesc — greșit atribuit farsei — și momente de inteligentă spiritualitate s-a răsfrînt și în jocul interpreților, unii dintre ei, ca Eugenia Laza-Dinu (Lola) sau Emilia Mihai (Liubița), nefiind suficient conduși către rol.

Colectivul totuși omogen, colaborînd activ în spectacol, a dat impresia unei orchestre bune, lipsite însă de bagheta sigură a unui dirijor. In rolul mătușii Pola, Elena Simionescu a creat un personaj de o mare savoare și plasticitate scenică. Afișînd o anumită vulgaritate, unită cu o candoare îndoielnică, actrița și-a compus o mimică adecuată, realizînd un pitoresc de bună calitate. Gesturi expresive și o bună dozare a elementului comic a avut și Dinu Cezar (Mișa Cucici). Compoziția sa e minuțioasă, mișcările detaliate și alese cu o grijă surprinzătoare pentru tinerețea sa artistică. Stelian Cremenciuc (Pepi), precum am mai spus, evoluează către un personaj pozitiv extrem de simpatic, fără să reușească să adîncească mesajul satiric pe care i l-a împrumutat autorul. In rest, Victor Popescu (moș Boga), Eugenia Melinte (doamna Nata) și-au susținut rolurile cu corectitudine, contribuind la acea atmosferă de participare colectivă de care am vorbit. Nu același lucru se poate spune despre I. Stoian (Draghișa), care a redus la o uscăciune searbădă un rol mic ca text, dar de un mare pitoresc tipologic. Regretăm că decorul n-a putut fi văzut în ansamblu, părțile componente fiind destul de inexpresive. Dar și aceasta intră în condițiile turneului. Ca atare, circumstanțe atenuante.

Mira IOSIF

www.cimec.ro

însemnări

Pentru piesele lui Camil Petrescu

Soarta pieselor lui Camil Petrescu te predispune la misticism. Există oare un destin care planează asupra autorului? Iată, spre deosebire de romane, care s-au bucurat de un profund succes (deşi, la apariţie şi un timp apreciabil după aceea cercul cititorilor era încă destul de restrîns), teatrul lui Camil Petrescu a întîmpinat o neîntreruptă — surdă sau făţişă — rezistenţă din partea companiilor dramatice ca şi a campaniilor de presă. *Jocul ielelor* nu s-a reprezentat. *Danton* — capodopera — n-a văzut lumina rampei. *Dr. Omu* şi *Dona Diana* au putut fi citite doar. In anii de după eliberare, s-a jucat, realizîndu-se cu acest prilej cel dintîi mare succes de public al lui Camil — bucureşteana *Mitică Popescu*. Pe urmă — încununînd o carieră chinuită — a venit *Bălcescu*, iar nu de mult *Suflete tari* a intrat şi ea în repertoriu (pentru a fi „amînată"...).

Şi totuşi — e atît de puţin, pentru cel mai însemnat dramaturg romîn de după Caragiale.

Am vrea, în sfîrşit, să-l vedem pe Gelu Ruscanu în *Jocul ielelor*. Cum o arăta pe scenă, tragicul gazetar socialist? (Dar nici un teatru nu l-a inclus în repertoriu.) Am vrea să revedem *Bălcescu*, întreruptă, în mersul ei, de moartea dureroasă a lui Mihai Popescu. Pînă în prezent — după cît se pare — nu s-a găsit un interpret. Şi, în adevăr, este cu neputinţă să se găsească un „Bălcescu"? (Deoarece, nici un teatru n-a introdus piesa în repertoriu.)

In sfîrşit, am citit, cu puţine zile înainte de moartea autorului, *Caragiale*. In prag de plecare, Camil Petrescu şi-a luat un ultim rămas bun de la maestrul şi înaintaşul său. Cine va realiza chipul amar şi sarcastic al lui Caragiale? Cine-l va întrupa pe Eminescu, dar pe Maiorescu ori pe Slavici? Cine va fi regizorul care să cuteze? Dar teatrul care să îndrăznească? (Pentru că nici această ultimă şi plină de probleme scenice lucrare a lui Camil nu şi-a găsit loc într-un repertoriu unde alături de multe, remarcabil de multe creaţii de artă, se află totuşi — prin excesiva generozitate a gazdelor — destule producţii dintre acelea care stîrneau condeiul lui Camil Petrescu...

Să nu-l uităm pe Camil!

Al. MIR.

Insemnări pe o jartieră...

Vreau să spun prin acest titlu că reflecţiile ce vor urma sînt făcute doar pe *marginea* „Ciorapului verde" cu care Teatrul Municipal ne-a atras în sala lui din Grădina Icoanei cînd au început căldurile. Nu-i o cronică şi nu voi tulbura somnul cuviosiei sale Tirso de Molina prin aprecieri critice asupra piesei şi oportunităţii ei, mai ales cînd ştia bine că numai din pricina vieţii amare pe care i-a făcut-o critica, acest Don Juan în tinereţe (de altfel, primul dramaturg din lume care a statornicit pe scenă figura legendară a lui Don Juan) a hotărît, practicînd proba-

www.cimec.ro

bil teoria homeopaților *(similia similibus curantur)*, să-și facă viața și mai amară, păstrîndu-se în călugărie.

Nu, nu-i o cronică ce fac aici și nu voi examina „Ciorapul verde" din coapsă pînă în tălpi, sub multiplul aspect al interpretării, regiei, coregrafiei, ilustrației muzicale, costumelor etc.

Nu, însemnările mele le-am intitulat dinadins „de pe o jartieră", ca să stabilesc legătura mai strînsă cu „Ciorapul verde", de care vreau să mă servesc pentru a intra în botina unei probleme de bază în materie de regie.

E vorba de problema caracterului unitar care trebuie asigurat unui spectacol. Problema e cunoscută. Necesitatea caracterului unitar este unanim recunoscută. Inutil să stărui asupra acestei chestiuni și să mă străduiesc să forțez uși deschise, demonstrînd adevăruri devenite axiomatice.

Din păcate, se petrece însă cu problema caracterului unitar al unui spectacol ceea ce se petrece, în practică și cu legile circulației. Toată lumea le cunoaște, dar nu toată lumea le respectă.

Am impresia, de pildă, că Mihai Paxino, tînărul și desigur înzestratul regizor care semnează direcția de scenă a spectacolului *Don Gill de Ciorap verde* (așa scrie în program: *direcția* de scenă), nu și-a îndreptat îndeajuns colaboratorii în direcția îmbinării armonioase a tuturor elementelor constitutive ale spectacolului, într-un tot în care să existe o corespondență perfectă între text, acțiune, decor, așa cum există între costume și epocă, sau între coregrafie și atmosferă.

Am impresia, zic; de aceea, nu vreau să dau sentința și nu decretez: întreb, mă informez. Și-l întreb chiar pe Mihai Paxino, care e cel mai indicat fiindcă, precum se vede, a studiat recent și cu grijă epoca și textul. O, nu-l întreb dacă socoate pe *Don Gill* drept cea mai reprezentativă lucrare din zecile și zecile de piese pe care le-a scris Tirso de Molina, deoarece bănuiesc că nu el a făcut alegerea. Poate, *Păcatele lui Pizarro* ar fi fost mai interesantă, pentru că în ea se reflectă un însemnat eveniment istoric: cucerirea Lumii Noi și prezenta un aspect pitoresc să vedem cum priveau oamenii de la începutul veacului al XVII-lea America. Poate că *El burlador de Sevilla* — Amăgitorul din Sevilla — ar fi fost mai caracteristică pentru Tirso de Molina, căci este piesa care lansează în teatru figura lui Don Juan, care avea să inspire mai tîrziu pe Molière, pe Mozart, pe Byron, pe al nostru Eftimiu și pe atîția alții.

Dar nu întreb de ce Don Gill a fost preferat lui Pizarro și lui Don Juan. In definitiv, chiar în piesa cu pricina o vedem pe Dona Ines preferind — contrar oricărei logici — o femeie în travesti unui bărbat destul de focos și care tot Don Juan se cheamă. Așa că de gustibus... să nu discutăm.

Intreb altceva: nu crede Mihai Paxino că pentru o comedie cu atîtea încurcături, cum este *Don Gill*, în care Tirso de Molina, cu o imaginație exuberantă și buclucașă, își sucește și își învîrtește eroii în situații alambicate, e cam nepotrivită o arhitectură rectilinie? Decorul trebuie doar să *participe* la acțiune, nu? Și cînd zic *să participe*, înțeleg nu să asiste pasiv la ceea ce se petrece sub zidurile lui, ca să mă exprim așa, ci să aibă un rol, și nu un rol de figurant care să încînte numai prin frumusețea lui, ci un rol activ, adică să exprime plastic sufletul piesei, așa cum ilustrația muzicală îl exprimă prin sunete. Cînd Stanislavski a pus în scenă *Moartea lui Ivan cel Groaznic* de Alexei Tolstoi, a comandat pentru primul tablou care se petrece în Dumă „o încăpere joasă, ogivală, sumbră și apăsătoare ca întreaga domnie a lui Ivan cel Groaznic". Ceea ce am cuprins între ghilimele sînt chiar cuvintele lui. Cînd Aurel Maican a conceput decorul din *Azilul de noapte* cu un fel de rafturi, etalaje, s-a gîndit — și mi-a mărturisit-o — că într-un azil de noapte mizeria e *etalată* mai mult decît oriunde.

In consecință, nu crede Mihai Paxino că ar fi fost mai indicate pentru *Don Gill*, niște scări în spirală — nu drepte — sau portaluri în stil maur (deși știu că pe la 1600 arhitecții spanioli abandonaseră de mult acest stil, dar asta nu înseamnă că nu mai existau palate mai vechi care îl păstraseră)? In orice caz la limbajul în bibiluri al eroilor și la stilul cu mii de înfloriturl al curtezanilor donjuanești de atunci, n-ar fi fost oare mai potrivit acel stil arhitectural de orfevrerie, foarte încărcat, ce-a luat naștere în Spania după ce granzii s-au îmbogățit cu descoperirea Americii? Intreb.

Și ceea ce mă încită mai mult la întrebare este faptul că această corespondență între subtext și cadrul decorativ nu-i o

www.cimec.ro

exigență răsărită astăzi. Ea a fost o dorință ce-a animat de mult pe creatorii cu vederi mai depărtate. Se spune, de pildă, că arhitectul Juan Bautista din Toledo, care, la cererea lui Filip al II-lea, a clădit vestitul Escurial spre a celebra o mare victorie a oștilor spaniole, repurtată de ziua sfîntului Laurențiu, a dat acestui palat forma simetrică a unui grătar, spre a aminti grătarul de fier pe tăciuni aprinși cu care a fost martirizat sus-zisul sfînt.

Firește, *Don Gill de Ciorap verde* e o comedie ușoară, de moravuri (rog redacția să nu-mi inverseze cuvintele), și aici exigențele nu sînt atît de mari ca la o piesă de idei. Dar am spus din capul locului că nu discutăm spectacolul, ci o problemă și ne servim de „Ciorapii verzi", numai așa — ca model.

Tot în același spirit îmi îngădui să întreb pe talentatul scenograf Mircea Marosin dacă, în locul acelor perdele din fund, pe care le-am mai văzut și în alte spectacole decorate de el, n-ar fi fost mai adecvate opulenței vremurilor de atunci, niște tapiserii ?

Și mai am o problemă pe care mi-a sugerat-o spectacolul de la Municipal : a glasurilor.

In operă — e simplu. Autorul indică vocea fiecărui personaj și le combină în așa fel încît să evite monotonia. Constituie oare și la regizorii de teatru problema glasurilor, o preocupare ? Mă îndoiesc. Trebuie oare ca ea să constituie o preocupare ? Sînt convins. Și pentru a o dovedi, să ne legăm chiar de *Ciorap-verde*. Sînt în această comedie cel puțin șase sau chiar șapte eroi tineri la vîrsta amorului, care — după cum ne spune un cîntec francez — are întotdeauna 20 de ani. Multe scene se petrec noaptea și pe întuneric. Dacă nu s-ar cădea la compromisuri cu întunericul spre a-l face albăstrui în loc să fie negru ca noaptea, similitudinea timbrurilor de glas ne-ar vîrî într-o confuzie din care n-am mai putea ieși. Și totuși, distribuția din *Don Gill* e așa făcută încît glasurile interpreților aproape că nici nu se deosebesc, iar faptul că adesea vorbesc toți din cap (adică, vreau să zic, nu din piept, ci mai mult în tonuri acute, ca să întrebuințez un eufemism pentru pițigăiat) mărește îmbroglio-ul. Varietatea glasurilor este, deci, o problemă pe care socot că orice regizor ar trebui s-o ia în serioasă considerare.

Tot în serioasă considerare ar trebui să ia și limbajul eroilor și limba piesei. Mai ales în Tirso de Molina, lucrul acesta se impune. Un cercetător al acestui dramaturg a spus că cel mai frumos titlu al lui de glorie este stilul, care a fost întotdeauna de o ireproșabilă *puritate*. Dacă e așa, nu-i admisibil să lăsăm într-o comedie de Tirso de Molina turcisme ca *ioc* și *baftă*, după cum nu-i admisibil să se vorbească de *gaz* peste foc la o epocă în care petrolul de lampă încă nu fusese născocit. Și aceasta, pentru a mă mărgini numai la două exemple, pentru că însemnările mele au și întrecut spațiul unei jartiere...

Pentru ca să terminăm cu începutul nici chiar titlul însuși : *Don Gill de Ciorap verde* nu mă mulțumește, în primul rînd deoarece e vorba de Ciorapi-verzi și nu de un ciorap, și în al doilea rînd, fiindcă dacă e o poreclă, „de" n-are ce să caute (spunem doar *Richard Inimă* de *Leu* și *Titircă-Inimă rea* etc.), iar dacă Ciorap-verde vrea să fie un titlu nobiliar ca „de Marana" sau „de Tenorio", atunci trebuie scris într-un cuvînt ca Monteverde sau cu liniuță.

I. FLAVIUS

Să discutăm

Revista „Tetrul" are, fără îndoială, sarcina de a analiza activitatea teatrelor din București, în număr de zece și ceva, a teatrelor din provincie în număr de treizeci și ceva, a teatrelor de limbă maghiară, germană, idiș, a teatrului de amatori, a teatrului la microfon, a teatrului universal și a încă vreo două sau trei teatre. Redactorii revistei avînd însă lipsuri serioase, „Teatrul" nu reușește însă a se ocupa în fiece număr de absolut toate teatrele și de toate persoanele care lucrează în toate teatrele.

Revista „Contemporanul" are la rîndu-i îndatorirea de a urmări cu atenție și operativitate în 1 (una) pagină (cel mult) consacrată teatrului tot ceea ce trebuie să urmărească revista „Teatrul" (vezi mai sus). Redactorii săptămînalului, măcinați de slăbiciuni similare, nu izbutesc însă nici ei să se achite pe de-antregul de elementara misiune. Atunci, ce-i de făcut ?

Există două metode pentru lichidarea defecțiunilor sus-pomenite.

www.cimec.ro

Prima metodă constă în a critica cu asprime colectivele de redacție ale revistelor „Teatrul" și „Contemporanul". Aceasta este o metodă justă, care, de altfel, a fost practicată în repetate rînduri, îndeosebi de către reprezentanții teatrelor din provincie.

A doua metodă — pe care ne-am îngădui a o sugera — constă în aceea ca și alte publicații să se ocupe mai îndeaproape de activitatea teatrelor noastre. Nu ne gîndim la ziarul „Munca", întrucît organul sindical (vezi și critica publicată în „Contemporanul" mai deunăzi) pare copleșit de probleme mai palpitante. Ne gîndim, în special, la gazetele și revistele din provincie, unde ar putea apărea — paralel cu obișnuite cronici — opinii și discuții interesante privind teatrele respective.

Așa a făcut, de pildă, săptămînalul „Tribuna", organizînd o discuție pe marginea repertoriului și spectacolelor prezentate pe scena Teatrului Național din Cluj în stagiunea 1956-57.

Ce-ar fi să apară în „Utunk" o analiză a teatrului maghiar din Cluj, în „Iașul literar" o discuție cu prilejul sărbătoririi scenei ieșene, în „Scrisul bănățean" studii despre teatrele Timișoarei ?

Ce-ar fi, pe urmă, dacă ziarele regionale, care apar zilnic în patru pagini încăpătoare, și-ar pune coloanele la dispoziția polemiștilor locali întru dezbaterea activității și a repertoriului pe 1957-58 la Teatrul din Baia Mare sau din Orașul Stalin, din Petroșani sau din Galați ? Sînt atîția oameni de cultură în acele orașe, atîția actori, regizori, scriitori, gazetari, artiști plastici și muzicieni, atîția activiști în domeniul ideologic, atîția muncitori pasionați de teatru, atîția profesori, studenți și elevi, în sfîrșit, atîția spectatori, încît nu ne îndoim că, bine organizate fiind, asemenea discuții ar atrage numeroase condeie și s-ar solda cu sugestii și concluzii utile.

Ce-ar fi, așadar, să discutăm, pretutindeni unde există un teatru și o gazetă — despre teatru (și despre gazetă)...?

O poveste...

A fost odată ca niciodată...

Așa începe de obicei o poveste pentru copii. Așa ar putea începe și un copil :

— A fost odată ca niciodată o promisiune că vom avea și noi copiii o sală a noastră de spectacole. Și de la această promisiune a trecut o stagiune, două stagiuni și degeaba...

Sîntem la deschiderea unui nou an teatral. Mult așteptata sală pentru copii a Teatrului Tineretului se lasă încă așteptată, Teatrul Armatei are un proiect asemănător... deocamdată proiect !

Evidența unor asemenea săli sau a unei periodicități de spectacole pentru copii la teatre ar stimula și crearea unor noi piese. Dramaturgii care ar dori să scrie pentru copii au oricum în față sumbra perspectivă a păstrării manuscrisului în cartoane. Lipsesc sălile adecvate.

Și cînd te gîndești că există o dispoziție a Ministerului Învățămîntului și Culturii care prevede obligativitatea jucării unor piese pentru copii pe stagiune. Teatrul Țăndărică singur nu poate face față nici autorilor și nici spectatorilor. Spectacolele sale cu păpuși și marionete sînt foarte iubite de copii, dar ele au o anumită manieră, un anumit gen.

Nu ne-au satisfăcut, artisticește vorbind, nici spectacolele pentru copii, ocazional prezentate de Teatrul Municipal și Teatrul Tineretului. Opera de educație artistică a copiilor poate începe cu vorbele lui Stanislavski : „un spectacol pentru copii e ca unul pentru oameni mari, numai că ceva mai bun..."

Și pînă la împlinirea viselor de basm, dorim realizat un vis al copiilor mult mai simplu : o sală, un teatru pentru ei.

Al. P.

Coautorii

Constatăm cu plăcere că, de la o vreme, a sporit simțitor numărul autorilor dramatici din țara noastră. Această observație este valabilă îndeosebi în domeniul comediei muzicale și al textelor pentru estradă.

In adevăr, pe afișele teatrului C. Tănase sau ale spectacolelor O.S.T.A. se pot întîlni nume noi, veritabile mlădițe ale literaturii romîne contemporane. Astfel, comedia *Mușchetarii tatii* poartă, alături de iscălitura tinerei Maria Gheorghiu, semnătura regizorului de la estradă, B. Fălticineanu. La același teatru, comedia *Adam și Eva* a fost scrisă de Dinu Moisescu, în colaborare cu regizorul N. Dinescu. Afișele Circului de Stat ne invită la o nouă creație a revuistului Al. Andy, în colaborare cu simpaticul actor Horia Șerbănescu și cu secretarul literar I. Butnaru. Lista

www.cimec.ro

s-ar putea lungi, atingînd proporții surprinzătoare.

O analiză chiar sumară a activității noului contingent de mînuitori ai condeiului ne duce la constatarea că aceștia aduc în teatru cîteva trăsături specifice. In primul rînd, ei sînt fie actori, fie regizori, fie secretari, ceea ce dovedește că o activitate susținută pe scenele sau în birourile estradei determină ecloziunea talentului literar.

In al doilea rînd, scriitorii la care ne referim mărturisesc ostilitate la adresa muncii individuale, fiind partizanii metodelor de creație colectivă. De aceea, ei nici nu sînt în fapt autori, ci — o specie nouă — coautori. Evident, coautorii mai au și alte trăsături care îi deosebesc de ceilalți scriitori, noi însă ne mărginim la relevarea celor două sus-pomenite. Din păcate, nici „Gazeta literară", nici „Contemporanul" (decît în mică măsură), nici „Viața românească" nu au vădit atenție față de acești coautori, ale căror creații ar merita un studiu mai aprofundat. Despre Shakespeare ori Caragiale s-au scris sute de pagini, dacă nu mii, în vreme ce...

Nădăjduim că redacțiile literare vor lichida aceste lipsuri, acordînd scriitorilor ignorați atenția cuvenită.

Nădăjduim, de asemenea, că E.S.P.L.A. și Editura Tineretului vor lua măsuri pentru tipărirea în volum a creațiilor de la „C. Tănase". Pe cînd „Opere" vol. I. de B. Fălticineanu ?

Nădăjduim, în sfîrșit, ca fecunzii noștri confrați, a căror activitate pe acest tărîm s-a dovedit fructuoasă, să ne împărtășească prin mijlocirea presei sau a secției de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, din experiența dumnealor.

— Ce metode de creație folosești, iubite colega ? [1]

F. C.

Spectacole secrete...

Ușa teatrului era închisă. Am încercat sentimentul celui care, poftit la festin, găsește poarta zăvorită. Mai mult chiar, a doua zi amfitrionul laudă, cu trîmbițe și surle, felurile de bucate, în timp ce musafirul păgubaș înghite în sec.

Premiera *Hecubei* la Teatrul Național din Cluj a stîrnit mult interes, iar curiozitatea cu care a fost așteptată era legitimă. Sînt ani, mulți ani, de cînd scena clujeană n-a cunoscut montarea operelor antichității. Cultura unui popor nu se poate face fără baza solidă a tezaurului culturii universale. Este uimitoare actualitatea lui Euripide și Eschil, a lui Aristofan și Plaut, a lui Shakespeare și Molière, Schiller și Goldoni, Ostrovski și Cehov. Dar, în timp ce cîteva opere ale acestora s-au jucat la unele teatre din Capitală sau în regiuni, piesele patriarhilor teatrului, ale anticilor, au fost păstrate într-o penibilă tăcere.

Anunțat prin afișe și presă, spectacolul cu *Hecuba* la Teatrul Național din Cluj urma să umple acest gol.

Dar, după așa-zisa „avant-premeră cu public", care a avut loc pe la mijlocul lunii mai, spectacolul nu s-a mai jucat. De ce ? — nu s-a precizat. O defecțiune tehnică ? Spectacol sub nivel ? S-ar părea că nu, dacă citim două articole apărute în revista „Tribuna", unul care se ocupă pe larg de spectacol, și un altul care-l amintește în treacăt, dar îl califică drept foarte reușit. Atunci ?

Situația nu este unică. Mai sînt cazuri cînd piese anunțate n-au fost prezentate publicului pînă la sfîrșitul stagiunii. Așa, *Maria Stuart* la Sibiu, sau *Suflete tari*, a mult regretatului Camil Petrescu, la Teatrul Tineretului.

Și mai grav ni se pare un alt fapt : nerealizarea pieselor românești incluse în repertoriile teatrelor. Soarta vitregă a pieselor românești, cenușărese asuprite pe nedrept de conducerea unor teatre, a fost adesea obiectul discuțiilor.

Și totuși, teatrele au găsit ideea „salvatoare" pentru a scăpa de această obligație. Adică... „spectacole secrete". Rețeta : pui piesa românească tocmai la sfîrșitul stagiunii. O pregătești cum poți, cu orice distribuție. Dai „un spectacol închis", și a doua zi raportezi ministerului că ai realizat premiera, cu mare succes. Pe urmă pleci în vacanță, sau în turneu cu o piesă „tare" (*Copacii mor în picioare, Strigoii* etc.). Genial, nu ? Așa s-a întîmplat la Teatrul Național din Cluj cu piesa *Ziariștii* de Al. Mirodan, și la Teatrul Maghiar din Satu Mare cu aceeași piesă. Există o singură excepție : Teatrul „C. Nottara" care n-a dat premiera piesei *Microbii* de Dan Negreanu la București, ci a plecat cu ea direct în turneu. Metodă originală...

[1] Dacă nu sînt indiscret...

www.cimec.ro

Decît că spectatorii sînt dornici să vadă aceste piese. Parafrazîndu-l pe Caragiale, să zicem :

— Secret, secret — dar să-l ştim şi noi !

Mihai CRIŞAN

Prezenţa recuzitei

Ştiut este că un spectacol de teatru se face nu numai cu actori şi cu decoruri, ci şi cu o sumedenie de obiecte şi ustensile mai mult sau mai puţin mărunte — deseori, dar nu totdeauna, apte să întregească tabloul de viaţă descris de dramaturg — cunoscute sub denumirea generală de *recuzită*. Dacă piesa vorbeşte despre pescari, scena se va umple de năvoade, cîrlige, harpoane, undiţe, mulinete etc. etc. — ceea ce se cheamă recuzită ; dacă ne aflăm în cabinetul unui om de ştiinţă, mesele vor fi pline de cărţi, globuri pămînteşti, echere, rigle de calcul, teancuri de manuscrise, călimări şi cine vrea, să mai adauge (depinde de ramura ştiinţifică) : tot recuzită înseamnă că e. Jocul se poate prelungi la nesfîrşit, după formula „mediul şi recuzita lui". (Se vede clar cîte renghiuri naturaliste poate juca această binecuvîntată recuzită celor ce o cultivă excesiv !)

Ca orice resort al unei instituţii, recuzita are şi un responsabil : recuziterul şef ; şi ca orice responsabil de resort, şeful recuziter trebuie să fie un bun gospodar. Dar cum să gospodăreşti o magazie cu atîtea obiecte, dacă nu printr-o strictă evidenţă. Natural, şi în cazul acesta, evidenţa înseamnă inventar, rubricaturi, cifre, date, numere de inventar. După toate regulile contabilicești, aceste numere de inventar trebuie să figureze cel puţin în două locuri : o dată în registru şi, apoi... pe fiecare obiect în parte, sub formă de etichete, plăcuţe sau pur şi simplu inscripţii cu vopsea albă sau cu cerneală. Perfect : bunurile instituţiei să fie conservate şi numerotate cu sfinţenie !

Numai că, încălzite la sînul generos al şefului recuziter şi al administraţiei, etichetele, plăcuţele, inscripţiile încep să prindă glas şi curaj şi să emită pretenţia de a colabora neapărat şi pe plan artistic. Şi-atunci, spectatorul din sala Comedia, de pildă, va putea observa cu entuziasm că amfora din care suge soldatul fanfaron al lui Plaut („Matinee clasice") nu e un recipient oarecare, ci vasul *T.N.B. 3257*, ceea ce desigur reprezintă o serioasă contribuţie la interpretarea modernă a clasicilor antici. Tot la „Matineele clasice", jupînul Pathelin nu se înveleşte cu o pătură oarecare din trusoul familial ci cu pătura *T.N.B. 769*, în timp ce eroii lui Baranga sau ai cui vreţi, încaltă pantofi cu numere variind între 157 şi 975 (tot marca *T.N.B.*, adică Teatrul Naţional Bucureşti). Exemplele se pot multiplica uşor, cu un pic de imaginaţie : personajele stau la masa 36, mînuiesc spada 102, aprind candelabrul 13 ş.a.m.d.

Azi mîine, conform acestui procedeu, vor putea fi numerotaţi şi actorii. Asta ar simplifica grozav munca regizorului de culise : intră 2, iese 7, se pregătesc 6 şi 10 ! Cu o condiţie însă : numerele să fie văzute şi de public. Astfel, prezenţa scenică a actorului se va putea, în sfîrşit, alinia prezenţei scenice a recuzitei. Deşi aceasta din urmă e cît se poate de... recuzabilă !

Fl. P.

www.cimec.ro

Un nou succes romînesc

De curînd, Teatrul Flotei Nordice din îndepărtatul Murmansk a prezentat în premieră comedia *Titanic Vals* de Tudor Mușatescu. Înscriind în repertoriu piesa dramaturgului romîn, colectivul de interpreți, în frunte cu regizorul V. Skliar, a adresat o scrisoare Teatrului Național din București, cu rugămintea de a i se trimite cîteva sugestii privind rezolvarea scenică a spectacolului. Odată cu răspunsul său, Teatrul Național a trimis prietenilor din regiunea Polului Nord și cîteva fotografii înfățișînd aspecte de la spectacolul prezentat cu aceeași piesă de către Teatrul Giulești. Una dintre acestea a fost reprodusă în ziarul „Zapoliarnaia" din Murmansk, alături de o imagine înfățișînd un aspect din spectacolul teatrului Flotei Nordice.

Spectacolul s-a bucurat de un răsunător succes. Reproducem ultima parte din cro-

Scenă din actul II

www.cimec.ro

nica semnată de L. Dolgova şi apărută în ziarul „Zapoliarnaia": ...„Vorbind despre montare dorim să subliniem truvaiul original al regizorului şi anume scena mută cu care începe fiecare act al spectacolului. Fiecare din aceste scene are valoarea unui simbol: tot ce e prezentat în piesă aparţine trecutului, a fost uitat şi nu va mai reveni niciodată... Spectacolul lasă o impresie plăcută, publicul urmărind cu plăcere această comedie plină de glume spirituale care satirizează muşcător corupţia şi urîţenia societăţii burgheze".

O grădină zoologică, un autor clasic şi o gorilă

Ce legătură poate exista între o grădină zoologică, un autor clasic şi o gorilă? Cît priveşte grădina zoologică şi gorila, corelaţia pare evidentă şi chiar firească, dacă luăm în considerare specificul şi obiectivul educativ al unui asemenea parc zoologic. Mai puţin contingente cu această lume a mamiferelor, ierbivorelor etc. sînt fără îndoială, personalitatea artistică şi opera dramatică a unui scriitor ca Shakespeare. Mărturisim cu vinovăţie lipsa noastră de perspicacitate, odată cu recunoştinţa pe care o nutrim faţă de municipalitatea oraşului Toledo din Statele Unite, care spre ruşinea noastră ne-a dovedit că, totuşi, între o grădină zoologică, o gorilă şi Shakespeare există o strînsă legătură.

Oraşul Toledo are o grădină zoologică. Adevărat, incompletă, dar totuşi o grădină în care vieţuiesc numeroase specii ale regnului animal. De la o vreme însă numărul vizitatorilor scădea vertiginos, ceea ce afecta veniturile grădinii şi implicit ale municipalităţii. Situaţia devenise atît de gravă, încît conducerea grădinii fu pusă în situaţia de a lua măsuri hotărîtoare. Astfel se face că, anul trecut, din iniţiativa comitetului de conducere al grădinii zoologice din Toledo, a fost organizat un festival Shakespeare, intitulat: *La lumina stelelor*. Scena descoperită, cît şi teatrul în aer liber erau situate în cadrul natural şi fără îndoială pitoresc al grădinii. Seara, cînd pensionarii patrupezi, plictisiţi din pricina lipsei de activitate, se culcau, grădina se ilumina feeric, în timp ce numeroase reclame electrice îmbiau publicul să asiste în număr cît mai mare la spectacolele shakespeareene. Treaba a mers cam un an. Pînă cînd conducerea grădinii s-a sezisat într-o zi de faptul că pierderile de pe urma spectacolelor teatrale întrec pe cele pricinuite de lipsa de vizitatori. În aceeaşi zi, improvizatul teatru în aer liber îşi închise porţile. Deoarece problema popularităţii grădinii rămînea totuşi nerezolvată, conducerea a hotărît cumpărarea unei gorile, care, după părerea specialiştilor, este în măsură să reciştige mai eficace decît Shakespeare interesul toledanilor pentru grădina lor zoologică.

V. D.

In cinstea marii sărbători

Puţine zile ne mai despart de marea sărbătoare a celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie. Alături de întregul popor sovietic, care se pregăteşte a marca jubiliara sărbătorire prin noi succese în munca paşnică, activiştii din domeniul teatrului trăiesc în aceste zile agitaţia febrilă din preajma zilelor festive. Ultimele repetiţii... ultimele indicaţii regizorale, mai exigente ca oricînd, mai ales fiindcă se referă la spectacolele cu care teatrele sovietice cinstesc această sărbătoare a oamenilor muncii din întreaga lume.

Teatrul Mare al Uniunii Sovietice va prezenta în zilele sărbătoririi opera *Mama* de T. Hrenikov, precum şi baletul *Gaiane* de A. Haciaturian.

Teatrul muzical „K. S. Stanislavski şi V. I. Nemirovici-Dancenko" a înscris în repertoriu opera *Război şi Pace* de S. Prokofiev.

Teatrul Mossoviet montează trei piese noi: una semnată de N. Virta şi dedicată vieţii colhoznice, a doua, intitulată *Faţă în faţă* de G. Nikolaeva şi S. Radzinski, în care este dezbătută pe diferite planuri problema raporturilor dintre muncitori şi ingineri, iar a treia, o dramatizare după *Infringerea* lui Fadeev.

Teatrul Comsomolului leninist a înscris pe afişul său festiv piesa unui tînăr dramaturg debutant, Mark Sobol. Piesa, inti-

www.cimec.ro

tulată *Tovarăşi romantici*, evocă aspecte din viaţa tineretului care lucrează la desţelenirea noilor pămînturi arabile.

Cît priveşte Teatrul de Satiră, alegerea s-a oprit asupra piesei lui Maiakovski: *Misterul Buf*, pe care teatrul intenţionează să o reprezinte într-o concepţie regizorală înnoită.

Nu mai puţin variată sub aspectul titlurilor şi problemelor abordate este lista noilor cărţi ce vor apărea în editura „Iskusstvo" în primele zile ale lui octombrie.

In fruntea listei, o nouă ediţie a lucrării „Marx şi Engels despre artă", urmată de o culegere în două volume a articolelor şi lucrărilor lui A. Lunaciarski. Dintre numeroasele titluri în curs de apariţie semnalăm: volumul „Spectacolele acestor ani", o culegere de cronici pe marginea celor mai importante spectacole prezentate de teatrele sovietice între anii 1953—1956, culegerea „Tragedia optimistă", însumînd articolele apărute în legătură cu spectacolul prezentat pe scena Teatrului „Puşkin" din Leningrad, lucrarea lui A. Popov: „Despre unitatea artistică a spectacolului teatral", cît şi multe altele. Pentru uzul cercurilor artistice de amatori, tot în editura „Iskusstvo" va apărea un volum cuprinzînd un bogat material artistic închinat celei de a 40-a aniversări a Marelui Octombrie.

Ştiri din...

U. R. S. S.

● In cursul acestei veri, s-a desfăşurat la Moscova o decadă a literaturii şi artei din Republica Socialistă Sovietică Autonomă Gabardă-Balkară. Cu acest prilej, spectatorii din capitala Uniunii Sovietice au putut cunoaşte cîteva din realizările artei teatrale gabarde-balkare.

Teatrul Naţional al R.S.S.A. Gabardă-Balkară a fost creat în anii puterii sovietice. Din primii ani ai existenţei sale, teatrul s-a preocupat activ de formarea unei dramaturgii naţionale. Datorită eforturilor sale au fost reprezentate piese ca *Majod şi Mariat* de M. Tubaeva, *Kaşnoubi şi Guaşagag* de Z. Kardanguşev, ca şi multe altele, în majoritatea lor inspirate din trecutul de luptă al poporului. De altfel, predilecţia dramaturgilor pentru subiectele istorice răspundea unei legitime cerinţe a spectatorilor care pînă la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie au cunoscut superficial principalele evenimente din trecutul poporului lor. In ultimii ani însă, dramaturgii vădesc o certă preferinţă pentru temele majore ale contemporaneităţii. Printre cele mai valoroase piese reprezentate în ultimul timp se numără *Cînd se aprind luminile* de A. Şortanov şi *Familia Tamaşi* de M. Şatapsaeva, ambele închinate vieţii colhoznice. De unanimă apreciere s-a bucurat şi piesa *Pentru totdeauna* de A. Şortanov. In zilele decadei, Teatrul Naţional al R.S.S.A. Gabardă-Balkară a prezentat la Moscova un ciclu de spectacole cu cele mai valoroase piese ale repertoriului său.

● Tineretul teatrelor din Moscova a întîmpinat cel de al VI-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor organizînd un Concurs de actori şi regizori. Concursul iniţiat de Comitetul de Moscova al Comsomolului, de Direcţia Teatrelor din Ministerul Culturii şi Societatea Teatrală Rusă a prilejuit o pasionantă confruntare între toate teatrele din Moscova. Cu acest prilej, M.H.A.T.-ul a prezentat piesa *Dmitrii Stoianov* de B. Levantovski, tinerii actori de la Teatrul Mic au reprezentat *Şarja minunată* de V. Kirşon, Mossovietul *Inelul de oţel* de K. Paustovski, Teatrul de Dramă *Pantofiorul de cristal* de T. Gabé, ş.a.m.d.

Conform regulamentului de organizare, fiecare teatru şi-a ales singur piesa cu care a participat în concurs.

● La Tbilisi, Teatrul Dramatic din Batumi a reprezentat *Oedip-Rege* de Sofocle, *Hamlet* de Shakespeare, *O chestiune personală* de A. Stein şi două piese aparţinînd dramaturgilor V. Kandelaki şi P. Loria, ambii originari din Batumi.

● Teatrul „T. Şevcenko" din Ismail desfăşoară o rodnică activitate şi în satele colhoznice şi pescăreşti situate pe malul Dunării. Astfel, în cursul trecutei stagiuni, teatrul a reprezentat pe scenele colhoznice peste 100 de spectacole care au fost urmărite de aproape 20.000 de colhoznici. Au fost reprezentate piesele *Prietenul uitat* de A. Salînski, *Bătrîneţe zbuciumată* de L. Rahmanov şi altele.

Teatrul „T. Şevcenko" a deschis noua stagiune prezentînd în premieră piesa de debut a dramaturgului G. Simanovski,

www.cimec.ro

Inimă neliniștită, în care sînt abordate aspecte din viața tineretului colhoznic.

● Anul acesta, Teatrul Flotei Mării Negre din Sevastopol sărbătorește 25 de ani de activitate. Repertoriul festiv include piesele: *A doua răsuflare* de A. Kron, *Singură* de S. Aleșin, *Titanic-Vals* de T. Mușatescu etc. In cinstea Marelui Octombrie, teatrul va monta *Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski.

Austria

● La Salzburg s-a organizat un ciclu de cursuri pentru autorii dramatici. Cei înscriși vor avea posibilitatea să audieze prelegeri axate în special pe problema cerințelor teatrului modern față de textele dramatice. Cursanții vor lucra în grupe de 10—15 oameni, iar durata cursurilor va fi de 6 săptămîni. Printre cei invitați să țină prelegeri la aceste cursuri, se numără profesorul Oskar Fritz Schun din Berlin, Karl Kuck Mayer, dramaturg, Karl Maria Grimm, critic de teatru din Viena și dramaturgul american Thornton Wilder.

R. P. D. Coreeană

● Piesa *Cihun Hian* (subintitulată: Cea mai credincioasă dintre soțiile credincioase care nu-și află asemănare nici în trecut și nu și-o va afla nici în viitor și în prezent) de Kim Sin Gu, își situează acțiunea în secolul al XVIII-lea, în timpul domniei regelui Suk Țion din dinastia Li. Doi tineri, Cihun Hian și Mon Nion, fiul guvernatorului regiunii respective, se iubesc. Cei doi tineri hotărăsc să se căsătorească în taină. Dar fericirea lor este de scurtă durată. Mon Nion pleacă împreună cu părinții săi la Seul, promițîndu-i tinerei sale soții să se întoarcă cît mai curînd. După plecarea lui Mon Nion, lucrurile se complică: administrația locală se schimbă, iar noul guvernator Namvon, îndrăgostit fiind de Cihun Hian, o urmărește cu insistență pentru a o sili să-i cedeze. Tînăra, credincioasă dragostei ei, rezistă eroic tuturor încercărilor, inclusiv torturilor fizice la care e supusă, preferînd să moară decît să-și înșele soțul. Înainte de execuție, sosește pe neașteptate Mon Nion care-și salvează credincioasa soție.

Drama poetică *Cihun Hian*, reprezentată cu succes de teatrele coreene, a fost în prezent tradusă și în limba rusă, ea aflîndu-se în studiu la cîteva teatre.

R. P. F. Iugoslavia

● A opta ediție a tradiționalului Festival de vară de la Dubrovnik, care s-a desfășurat în vara acestui an, a reunit în pitoreasca localitate de pe țărmul Mării Adriatice, numeroși vizitatori din țară și străinătate. Scenele în aer liber de la Dubrovnik au găzduit, ca și în ceilalți ani, numeroase spectacole clasice. În incinta fortului Revelin a fost prezentat *Oedip-Rege* de Sofocle, la Atrium *Ifigenia din Taurida* de Goethe, *Hamlet* de Shakespeare și *Cidul* de Corneille. Dramaturgia iugoslavă a fost prezentă prin drama *Pe terasă* de L. Voinovici și *Iovadin*, o piesă aparținînd unui scriitor originar chiar din Dubrovnik, care a trăit în secolul al XVIII-lea și al cărui nume s-a pierdut de-a lungul anilor.

Tot la Atrium a fost reprezentată comedia *Certuri pescărești* de Carlo Goldoni, spectacol cu care Festivalul de la Dubrovnik și-a marcat prezența în cadrul sărbătoririlor organizate în anul omagial Goldoni.

Suedia

● După premiera mondială cu *Long Day's Journey into Night* (Lungă călătorie în beznă) Teatrul Regal de Dramă din Stockholm s-a adresat, pentru noul său spectacol, tot unei piese a dramaturgului O'Neill. De astă dată este vorba de piesa *A Touch of the Poet*. În rolurile titulare au apărut Eva Dahlbeck și Lars Hanson, — același care a interpretat rolul tatălui în *Long Day's Journey into Night*. Premiera Teatrului Regal, care a avut loc la începutul acestei veri, a fost primită cu mult interes de spectatorii suedezi.

Grecia

● Înființat cu un an în urmă, Teatrul Popular Elen a reușit să se impună de la primele sale spectacole ca un teatru al repertoriului de valoare, vădind un deosebit interes, mai ales pentru lucrările ce dezbat probleme strîns legate de realitățile din Grecia. Astfel, au putut vedea lumina rampei: *Omul cu o singură sandală* de N. Țsekuras și *Fetița cu panglică* de N.

www.cimec.ro

Perjalis, ambele ancorate în miezul actualității sociale a Greciei contemporane. Recent, teatrul a prezentat în premieră o dramatizare după cunoscutul roman *Hristos a fost răstignit pentru a doua oară* de N. Kazandzakis, unul dintre cei mai mari scriitori greci, distins cu Premiul Internațional al Păcii. Subiectul dramei este inspirat din viața țărănimii sărace, care ajunge în cele din urmă să înțeleagă necesitatea unei lupte active și organizate pentru dobîndirea pămîntului.

Pentru a transpune cît mai fidel romanul pe scenă, teatrul a recurs la o numeroasă figurație de peste 90 de oameni. Montarea acestei piese constituie o incontestabilă victorie a tînărului teatru.

● La sfîrșitul veacului trecut, Grecia a fost martora unei impresionante povești de dragoste, ce prin deznodămîntul ei tragic reedita tragedia celor doi îndrăgostiți din Verona. La curtea reginei Sofia a Greciei a fost angajată, în suita reginei, o tînără nemțoaică Mary. Mimikos, un tînăr medic, se îndrăgostește de ea și, după scurtă vreme, între cei doi tineri se înfiripă o puternică dragoste. Dar, în calea fericirii celor doi îndrăgostiți se iviră numeroase opreliști, mai toate generate de o seamă de prejudecăți stupide. Deosebirile de neam, de rang, de poziții au tras greu în cumpănă. Mary n-a avut tăria să renunțe la marea ei dragoste. Desperată, ea s-a aruncat de pe înălțimile Acropolelui. Curînd după moartea iubitei sale, Mimikos îi urmă soarta.

Mulțumită dramaturgului Demetr Yannukokis, povestea de dragoste dintre Mary și Mimikos a devenit subiectul unei piese de teatru ce poartă numele celor doi eroi, *Mary și Mimikos*. Prezentată în premieră de către Teatrul Grădinii Naționale din Atena, în regia lui Nikos Madjiskos, piesa lui Demetr Yannukokis, cunoaște un viu succes de public, în mare parte datorită popularității ce cunoaște în Grecia povestea celor doi îndrăgostiți.

R. P. Bulgaria

● Cu cîteva luni în urmă a luat ființă la Sofia un nou teatru. Teatrul de Satiră. Printre primele piese montate pe noua scenă a fost *Baia* de V. Maiakovski, spectacol care a prilejuit tînărului colectiv artistic o frumoasă victorie.

Regizorul Ștefan Sîrciadjiev a montat piesa într-o concepție originală. Astfel, regizorul a renunțat de a mai aduce în scenă „o mașină a timpului", și, prin aceasta, a subliniat mai pregnant faptul că în piesa lui Maiakovski „nu e vorba de o adevărată mașină a timpului, ci de două tendințe de bază ale vieții noastre care se ciocnesc" (V. Kalevski, „Maiakovski luptă", „Sovetskaia Kultura" nr. 64). Totodată, regizorul a conturat mai viguros personajele pozitive, spre deosebire de cele negative, schițate caricatural, ele prezentînd profiluri caracterologice complexe.

Spectacolul Teatrului de Satiră a fost salutat de întreaga presă bulgară și considerat ca unul dintre cele mai importante evenimente din viața artistică a țării.

Norvegia

● Teatrul Național din Oslo a prezentat în premieră dramatizarea lui E. Piscator, după romanul lui L. Tolstoi, *Război și Pace*. Versiunea norvegiană a dramatizării este semnată de Hanson Heiberg.

Argentina

● După cum ne informează presa argentineană, cel mai important eveniment al trecutei stagiuni teatrale l-a constituit spectacolul prezentat de Teatrul Independent Casacubert cu piesa *Vulpea și strugurii* de G. Figeiredo.

Lucrarea dramatică *Vulpea și strugurii* a fost reprezentată pentru prima oară în anul 1953 de către Compania Națională braziliană și i-a adus autorului ei „Medalia de aur" a Asociației criticilor dramatici. Curînd după aceea, piesa a fost reprezentată în Austria și alte cîteva țări, iar de curînd a fost tradusă în limba rusă și inclusă în repertoriul unui teatru din Leningrad. Piesa lui Figeiredo desprinde cîteva momente semnificative din viața marelui fabulist Esop, subliniind în special aspirațiile de libertate proprii marelui poet al antichității. În concepția dramaturgului brazilian, Esop apare nu numai ca un simbol al libertății politice ci și un combatant pentru descătușarea personalității umane.

Spectacolul Teatrului Independent Casacubert s-a bucurat de aportul actorului Fernando Vegalia, care a interpretat rolul lui Esop.

www.cimec.ro

India

● Cu prilejul sărbătoririi a 2500 de ani de la naşterea lui Buda, ansamblul regizorului şi actorului indian Udai Shankara a oferit cîteva spectacole cu drama *Viaţa lui Buda,* pe care a reprezentat-o în modalităţile specifice teatrului de umbre.

Trebuie menţionat că teatrul de umbre se bucură de o largă răspîndire în multe ţări din continentul asiatic. Spre deosebire însă de formele clasice ale acestui gen şi care-i conferă un loc important în familia teatrelor de păpuşi — în India, teatrul de umbre foloseşte, în locul păpuşii, actorul viu. În afară de aceasta, spectacolele teatrului de umbre indian includ de cele mai multe ori scene de balet prezentate în tradiţiile teatrului clasic.

Spectacolele ansamblului condus de Udai Shankara au reflectat evident toate aceste particularităţi ale teatrului de umbre indian. Piesa e concepută în două părţi: prima, care se petrece în zilele noastre, a fost transpusă scenic prin modalităţile teatrului clasic, a doua, înfăţişînd aspecte din viaţa lui Buda, a fost înscenată în spiritul prescripţiilor teatrului de umbre. Preceptele filozofice ale lui Buda care nu puteau fi exprimate prin mimică şi dans — mijloacele de expresie caracteristice teatrului clasic — au fost cîntate de către actori.

Un amănunt pitoresc: acompaniamentul muzical al spectacolului, susţinut de 115 instrumente naţionale, a fost executat doar de 7 muzicanţi.

R. Cehoslovacă

● O interesantă discuţie în paginile presei cehoslovace, în jurul actualităţii operei lui Victorien Sardou, a fost prilejuită de reluarea piesei sale *Madame Sans-Gêne,* pe scena teatrului din Liberec. Recent, revista „Divadlo" a consacrat acestei probleme un articol intitulat *Întoarcerea lui Victorien Sardou* în care se încearcă o sintetizare a diverselor opinii emise în cursul discuţiei cît şi formularea unei concluzii pe marginea dezbaterilor.

Astfel, în articol se specifică că prezentarea unei piese a lui Sardou pe scena teatrului din Liberec, nu trebuie considerată ca o acceptare fără rezerve a întregii opere a scriitorului francez.

Spectacolul de la Liberec, se spune în articol, a demonstrat atît prin laturile sale pozitive, cît şi prin cele negative, că Sardou poate să mai vorbească, viu şi util, de pe o scenă contemporană, ce-i drept, nu în totalitatea operei sale, ci doar prin cîteva lucrări. „Oricare ar fi rezervele noastre faţă de Sardou, considerăm că acestea nu pot justifica completa lui trecere sub tăcere şi, mai ales, nu pot împiedeca folosirea unora dintre lucrările sale ce prezintă şi astăzi o evidentă actualitate".

În încheierea articolului se precizează că piesei *Madame Sans-Gêne* nu i se poate atribui o semnificaţie mai largă decît aceea pe care Sardou însuşi i-a conferit-o.

Cît priveşte iniţiativa teatrului din Liberec, cercetarea mai atentă a repertoriului acestei formaţii care include lucrările unor scriitori ca: Plaut, Hugo, Schiller, Merimée, Brecht, Sartre, Safranek, Kohout şi Al. Kiriţescu *(Gaiţele)* vădeşte străduinţa teatrului de a aduce în luminile rampei noi lucrări dramatice sau de a readuce altele, aproape uitate.

Japonia

● Teatrul tradiţional Kabuki încearcă un fenomen de înnoire datorită mai ales tinerilor actori pe care vechiul repertoriu nu-i mai satisface. Astfel se face că vechiul teatru Kabuki, păstrîndu-şi nealterată esenţa, cunoaşte — prin includerea în repertoriu a unor piese moderne — o vizibilă schimbare, de natură să-i modifice treptat profilul.

În ultima vreme mai ales, spectatorii teatrului tradiţionalist au avut prilejul să urmărească asemenea piese ca: *Yuki Tataki* (Urme de paşi în zăpadă), de Jiro Osaragi, şi *Aşteptînd luna din 22,* de J. Kinoshita, ambele axate pe o problematică actuală. Vădita preferinţă a spectatorilor japonezi pentru problemele actualităţii, determină multe din formaţiile teatrale profesioniste să acorde prioritate acelei dramaturgii originale ce îmbrăţişează mai ales realităţile Japoniei postbelice. Astfel, ansamblul Hiyu a reprezentat *Un bal în doi,* de Y. Koyama, zugrăvind o frescă a Japoniei postbelice, şi *Cîntul de demult,* de N. Usimura. Această ultimă piesă a stîrnit o vie discuţie în paginile ziarelor japoneze, mai ales datorită construcţiei sale puţin uzitate pînă acum în dramaturgia japoneză. Se cuvine, de asemenea, a menţiona

www.cimec.ro

noua formație teatrală Shimpa al cărei program de activitate prevede reprezentarea cu precădere a dramaturgiei autohtone axate pe problemele realității.

Un eveniment important în viața teatrală din Japonia a marcat spectacolul *Hamlet*, prezentat de compania Bungaku. Direcția de scenă a fost semnată de M. Fakuda, de curînd reintors din Anglia.

Se înțelege că alături de piesele moderne și clasice occidentale, în repertoriul teatral continuă să figureze și lucrări ale dramaturgiei tradiționale autohtone. Dintre acestea se bucură de un succes deosebit piesa *Ionoso — Yama* (Cele două coline), o tragedie datînd din anul 1771 și avînd drept subiect cearta dintre două familii seniorale ce se împacă datorită sacrificiului copiilor lor.

Spania

● Teatrul spaniol contemporan, deși supus unei riguroase cenzuri, reușește uneori, să aducă în lumina rampei oameni și fapte desprinse din realitatea vie și — în imagini sugestive, de un pregnant dramatism — să înfățișeze aspecte din viața de mizerie a populației spaniole. Chiar dacă aceste lucrări, puține la număr într-adevăr, nu sugerează conflicte sociale majore, ele rămîn totuși autentice documente privind viața unui popor ce are de îndurat greul calvar al dictaturii fasciste. Astfel, cu cîteva luni în urmă, pe scena Teatrului „Maria Guerrero" din Madrid a avut loc premiera piesei *Hoy es fiesta* (Astăzi e sărbătoare) de Antonio Buero Vallejo.

În decursul celor trei acte, cîte numără piesa, Antonio Buero Vallejo dezvăluie convingător lumea lăuntrică atît de bogată a oamenilor simpli din Spania contemporană, pe care orînduirea socială îi obligă la o viață măruntă, în care mizeria și nevoia cotidiană le năruie cele mai frumoase elanuri.

Interesul larg pe care l-a trezit spectacolul Teatrului „Maria Guerrero" n-a avut răsunet în paginile presei spaniole, care n-a acordat nici o atenție piesei. Un singur ziar a consacrat spectacolului o scurtă prezentare, în cuprinsul căreia autorul ei, Nicolas Gonzalez Ruiz, subliniază că „avem de-a face cu o piesă profund umană, scrisă de un autor dramatic de mare valoare".

Uruguay

● Teatro Libre din Montevideo și-a cîștigat un loc preponderent în viața teatrală a Uruguayului, mai ales datorită străduinței de a reprezenta un repertoriu predominant național. De curînd, formația de la Teatro Libre a dat viață scenică unei noi piese originale *El Pablo*, aparținînd tinerei scriitoare Angelica Plaza. Piesa abordează problemele delicvenței tineretului, viciat de condițiile de viață dintr-o țară capitalistă și sugerează totodată și căile pentru reeducarea lui.

Dată fiind lipsa de experiență a scriitoarei, *El Pablo* prezenta numeroase deficiențe pe planul construcției dramatice. Înscriind piesa în repertoriul său, formația de la Teatro Libre a încredințat-o unor regizori experimentați ca R. Castillo și F. Alfieri care, lucrînd împreună cu autoarea, au izbutit să împlinească în mare măsură aceste lipsuri.

Brazilia

● Acum cîțiva ani, un grup de studenți ai Institutului de cultură italo-braziliană din Sao-Paolo au pus bazele unei formații teatrale de amatori. Noul ansamblu, format în exclusivitate din tineri brazilieni, foști sau actuali elevi ai Institutului, își propunea să popularizeze cele mai valoroase opere ale dramaturgiei italiene.

În scurtul răstimp de activitate, noua formație s-a impus atenției cercurilor largi ale opiniei publice prin înalta ținută artistică a spectacolelor prezentate atît în Sao-Paolo, cît și în micile orășele din împrejurimi. Astăzi, repertoriul formației este deosebit de variat sub raportul genului și stilului operelor incluse, deși — consecvent obiectivelor sale — ansamblul se adresează în exclusivitate dramaturgiei italiene, pe care o reprezintă chiar în limba originală. Astfel, repertoriul cuprinde *Indrăgostiții* de C. Goldoni, *Plînsul Madonei* de Jacopone da Todi, *Rosario* de Frederico de Roberto, *Marionete, ce pasiune* de Rosso di San Secondo și altele. De curînd, ansamblul a prezentat un spectacol *Îndrăgostiții* în limba portugheză, în cadrul celui de al III-lea Festival al Teatrelor de amatori din statul Sao-Paolo, obținînd premiul I.

www.cimec.ro

cărți-reviste

Reactualizarea unui mesaj*

De curînd a apărut volumul de teatru al lui G. M. Zamfirescu. Ediția, îngrijită și prefațată de Valeriu Rîpeanu, reactualizează mesajul unui dramaturg de valoare dintre cele două războaie mondiale.

Înainte de a-i reconstitui sumar fizionomia spirituală și de a-i descifra sensul operei — așa cum ni se înfățișează recitind-o astăzi la o reeditare selectivă —, vom observa că mahalaua bucureșteană și-a găsit în George Mihail Zamfirescu primul ei poet tragic. Faptul trebuie reținut tocmai pentru că în întreaga creație a scriitorului, aplecarea peste suferința și mizeria sordidă a umanității de la periferia vieții citadine a însemnat permanent o atitudine categorică. G. M. Zamfirescu s-ar fi putut lăsa ispitit către excesive sondaje naturaliste sau către un pitoresc al decrepitudinii. Autorul a rămas însă credincios ideii ce-i străbate, de altfel, cam întreaga operă: aceea că în atmosfera minată de instincte primare trăiesc oameni setoși de libertate și curățenie, în sufletul cărora visul unei existențe de împlinire și înălțare omenească rămîne în chip netăgăduit un intens și nobil ideal. Ceea ce supără pe cititorul de astăzi al *Domnișoarei Nastasia* sau al altor piese *(Sam, Idolul și Ion Anapoda)* este un anume accent manierist cu care ne întîlnim în scrisul autorului. Fire lirică, fugind citeodată de obiectivare, G. M. Zamfirescu alunecă adesea în literaturizare, atunci cînd pune în mărturisirile sau în reveriile personajelor un patos străin de natura lor, exagerînd retoric sentimentele sau infiltrînd dizertații umanitariste de compasiune socială. Atari carențe nu anulează însă darurile sale deosebite de evocator realist și de psiholog al realităților suburbane. De fapt, n-aș fi amintit de această deficiență a literaturii lui G. M. Zamfirescu — prozator și dramaturg valoros — dacă n-am fi avut sentimentul că prefațatorul și îngrijitorul ediției s-a lăsat pe alocuri furat de valul simpatiei nutrite față de scriitorul discutat. Valeriu Rîpeanu ne-a dat în liniii mari o imagine exactă a scriitorului și a epocii, iar prin comentariile sale, o interpretare plină de căldură și înțelegere a dramaturgiei lui George Mihail Zamfirescu. Totuși, îi putem reproșa o anume înclinare apologetică, din perspectiva căreia carențele au fost ocolite sau numai amintite accidental. În fine, atitudinea nu e atît de blamabilă pe cît ar putea deveni la un editor încercat. Cel mai adesea, entuziasmul exegetic al cercetătorilor tineri le covîrșește lucidtatea. Așa se explică de ce prefațatorul, după ce singur pomenește de „concesiile serioase făcute gustului public de G. M. Z." (pag. 8), trece în continuare sub tăcere aceste concesii. Alteori, luînd în discuție formula „teatrului de idei" la G. M. Zamfirescu, semnalează un anume teziism tributar idealismului, dar o face jenat și fugitiv, deși piesele *G. R. 8* și *Adonis* recurg frecvent la asemenea întruchipări teziste.

Imaginea complexei personalități a lui G. M. Zamfirescu se încheagă, în studiul

* George Mihail Zamfirescu: *Teatru*, E.S.P.L.A., 1957

www.cimec.ro

amintit. din semnalarea atentă a diverselor preocupări, proiecte și înfăptuiri ce i se datoresc. Romancier și publicist activ, G. M. Zamfirescu a fost nu numai prin propria-i creație un animator al scenei românești. Ca regizor și cronicar dramatic, ca om de teatru inventiv și pasionat, preocupat de ideea afirmării unui repertoriu național, inspirat din contemporaneitate și expunind realist problematica ei, G. M. Zamfirescu s-a dăruit artei scenice, sfidînd rutina, spiritul de coterie, indiferența și, adeseori, ostilitatea oficialităților.

Înserarea în ediție a „Mărturiilor în contemporaneitate" o considerăm utilă. Însemnările cuprinse în articole, cronici și interviuri, apărute în presa vremii și reunite sub titlul de mai sus chiar de către autorul lor, ne oferă posibilitatea de a-l cunoaște mai bine, mai adînc, pe omul acesta care a trăit intens fiecare inițiativă novatoare și i s-a consacrat generos, dușmănind mercantilismul și venalitatea.

Creația dramatică a lui G. M. Zamfirescu, concepută în răstimpul unui deceniu (1925—1934), mijlocește în ceea ce are valabil și azi cunoașterea unui talent autentic, doborît de boală și lipsuri în plină maturitate artistică. Nu e locul să discutăm aici evoluția și semnificațiile amănunțite ale dramaturgiei lui. Se poate spune însă că de la piesa de debut, *Cumineca-tura* (1925), se făcea simțită prezența unui autor cu vocație. Lucrarea se situează în afara tematicii preferate a scriitorului. Se insistă pe tipurile voluntare, energice ale textului clasic, dar se îngroașă structura lor abruptă, vulcanică și nu o dată contradictorie. În nota consacrată de îngrijitorul ediției acestei lucrări dramatice, am fi vrut să găsim alături de ecoul pozitiv, elogios, stîrnit de reprezentarea *Cumineca-turii* (vezi mențiunile lui Camil Petrescu și Perpessicius), și semnalarea unor fisuri asupra cărora cititorul trebuie avizat. Piesa, modestă prin dimensiuni, nu e lipsită de coincidențe incredibile și de „scene tari", în spiritul unui romantism spectaculos, însă desuet. Dacă în note se evită aprecieri de valoare de acest fel, s-ar putea crede că G. M. Zamfirescu a rămas în producțiile sale la același nivel, plafonul acestora nefiind niciodată mai coborît sau mai ridicat în raport cu debutul, ceea ce ar fi pe de-a întregul fals.

Analiza întreprinsă de Valeriu Rîpeanu asupra piesei *Domnișoara Nastasia* revelează sensurile ei profunde, escamotate de critica vremii. Evoluția eroilor, apăsați de condiția tragică a existenței lor, nutrind într-un climat sufocant visul eliberării din mocirlă, al ridicării morale și al realizării, este urmărită cu inteligență. Se demonstrează că drama Nastasiei și a lui Vulpașin este mult mai mult decît o ciocnire amoroasă. Ea semnifică, în condițiile organizării sociale potrivnice, sfîrșitul dureros al unor oameni modești ce aspirau la lumină, incapabili să mai suporte, să mai accepte înjosirea și promiscuitatea mediului ambiant. O problematică similară am întîlnit și în următoarea piesă a volumului, *Sam*. E aceeași tragedie a luptei cu viața, cu asperitățile și durerile ei. Sam va trăi experiențe felurite, la capătul cărora își recunoaște resemnat neputința. Viața e figurată ca o zeiță Nemesis, zdrobind răzbunătoare toate încercările oamenilor de a cuceri fericirea. *Idolul și Ion Anapoda* se grupează pe aceleași coordonate specifice ale operei lui G. M. Zamfirescu, reluînd problema aspirației către o existență omenească, eliberată de prejudecăți.

Trebuie să observ încă o dată că însemnările lui Valeriu Rîpeanu, minus excepțiile semnalate, se disting prin probitate științifică. Notele ce întregesc ediția aduc informații utile de ordin bio-bibliografic, volumul fiind îngrijit, în genere, cu conștiinciozitate.

H. ZALIS

Interpretări ale dramaturgiei lui Camil Petrescu*

O discuție asupra creației dramatice a marelui și regretatului Camil Petrescu ar fi, acum și în acest spațiu, prematură. Atîta timp cît editarea și reeditarea pieselor sale se află cam la jumătate de drum (la data cînd scrim acestea, E.S.P.L.A. a scos de sub tipar abia două din cele trei sau patru volume de teatru așteptate), și cu toate că sectorul de inedite e proporțional redus, nu ne încumetăm să întreprindem o investigație de ansamblu a operei și nici o analiză a ediției. Iar o recenzie jurnalistică onestă și zeloasă nu ne tentează, deși recitirea lui *Danton*, a *Sufletelor tari*, a *Actului venețian* sau a *Jocului ielelor* ne-a descoperit forme, idei și dimensiuni noi, cum e și firesc la un

* Camil Petrescu: *Teatru*, E.S.P.L.A., 1957.

www.cimec.ro

scriitor de adîncimea intelectuală a lui Camil Petrescu. Ne oprim deci, pentru moment, la prefața semnată de Horia Bratu și V. Moglescu. Fără să împieteze asupra tabloului sintetic al operei și asupra judecăților de valoare decurgînd din comparațiile inevitabile între producții sau etape diverse, structura analitică a studiului este conformă necesităților unei reconsiderări științifice și, în același timp, cerințelor publicului cititor mai mult sau mai puțin familiarizat cu opera scriitorului. Discutarea fiecărei piese în parte este în avantajul profunzimii cercetării, dar comportă și riscuri, dintre care cel mai grav este îngustarea perspectivei critice asupra operei ca unitate complexă și multiformă. Ni se pare că studiul lui H. Bratu și V. Moglescu evită inteligent acest pericol. Analiza fiecărei piese este, pentru ei, și un prilej de caracterizare a tipului de intelectual propriu lui Camil Petrescu, de referiri și comparații cu eroii altor piese, consemnîndu-se punctul de evoluție și reluîndu-se, etapă cu etapă, traiectoria concepției estetice a scriitorului. În afară de aceasta, autorii fac și dese expediții în sectorul romanesc al operei lui Camil Petrescu, găsind identități și similitudini, înnodînd firele caracterizărilor pentru a compune portretul artistic al creației scriitorului.

Deoarece însă calitățile unui bun studiu se afirmă aproape spontan, eventualele confuzii sau erori fiind mai discrete, ne permitem să insistăm asupra acestora din urmă, mai curînd cu dorința de a detecta zone de dispută decît cu intenția „rectificării" sau a „clarificării". Astfel, în operația critică exercitată asupra lui Gelu Ruscanu, există momente de ezitare, de tremurare a bisturiului, care au ca rezultat opacități în explicarea și, poate, în înțelegerea structurii personajului. În studiu se spune: «Gelu Ruscanu, prin întreaga sa formație psihică, este un adevărat erou implicat în drame cerebrale, un Don Quijote în căutarea lucidității. La el se referea în primul rînd Camil Petrescu cînd a folosit formula „cîtă luciditate atîta dramă"». Că aspirațiile lui Gelu Ruscanu erau într-un fel donquijotești, e neîndoios. În nici un caz însă, nu putem accepta ca obiectiv, ca finalitate a căutărilor sale, luciditatea. Luciditatea era doar ipostaza psihică a zbaterii în urmărirea idealului etic absolut, iar formula lui Camil Petrescu, citată inadecvat de critici, confirmă această observație. Starea lucidă intensifică drama eroului — drama neputinței de suprapunere a idealului cu realul — pasiunea se adîncește prin luciditate. Trăirea tragediei se face prin toate simțurile, dar și prin înțelegerea ei cerebrală, prăbușirea fiind nu numai simțită, dar *văzută* și mai ales *prevăzută*, de unde gestul sinuciderii.

Acesta este, credem, înțelesul drept ce trebuie dat tezei scriitorului: „cîtă luciditate atîta dramă".

În alt loc, autorii studiului remarcă: „Drama lui Gelu Ruscanu constă în aceea că urmările acțiunilor sale vin în contradicție cu scopurile propuse, cu voința sa. El nu-și poate renega urmările acțiunilor sale, după cum, pe de altă parte, nu-și poate renega intențiile care vin în contradicție cu aceste urmări". Dar, cerule, care sînt aceste „urmări", sau care sînt măcar „acțiunile" ce le-au provocat? Unde e contradicția? Ni se pare că drama eroului stă tocmai în faptul că el *nu știe* și *nu poate*, obiectiv, să acționeze. Acaparat de idealul absolutului, Gelu Ruscanu tinde să acționeze în această singură direcție: realizarea „dreptății absolute". Or, este evident pînă și pentru el (și aici intervine suplicul luciditații) că se află în fața unei imposibilități; iar o altă cale, de compromis, nici nu concepe. Cea mai mică abatere de la țelul absolutului e considerată o eroare iremediabilă și fatală (amintiți-vă că nu admitea un cerc pătrat sau un calcul în care trei și cu patru să dea opt). Nu poate fi vorba deci de o contradicție între intenție și acțiune, ci, dacă vreți, între intenție și *imposibilitatea obiectivă de acțiune* pe linia intenției sau, mai exact, pe linia idealului. Studiul introductiv intuiește greșit, la un moment dat, și raportul dintre scriitor și erou. Penciulescu, secretarul de redacție al „Dreptății sociale", este considerat „un purtător de cuvînt al autorului". În realitate, acest personaj profesează o teorie a expectativei, a contemplării „superioare" și ironice a lumii, a neparticipării și inimixtiunii în tumultul vieții. Penciulescu rîde rece de toate dramele care-l înconjoară. De unde, așadar, comuniunea de atitudine între el și scriitor? Cum se împacă „spiritul sceptic și oarecum conformist al lui Penciulescu", „realul plat, apăsător" pe care-l reprezintă (în chiar viziunea autorilor studiului), cu spiritul neconformist, îndrăzneț

www.cimec.ro

și avîntat al scriitorului (în aceeași viziune) ?

E greu de găsit la Camil Petrescu un „purtător de cuvînt", pentru că raporturile lui cu fiecare din eroi sînt complicate, cuprinzînd și aprobare și dezaprobare, și aderență și negație. Dar dacă e să vorbim de un purtător de cuvînt, acela nu poate fi, în *Jocul ielelor*, decît Gelu Ruscanu, care se identifică pînă la un punct cu modelul fundamental și ideal de intelectual, imaginat de Camil Petrescu, reprodus în cîteva exemplare impunătoare (Danton, Bălcescu, Ladima, Andrei Pietraru etc.) și reluat liric în poezia „Ideea". Chiar dacă, de la un punct, scriitorul se desparte o clipă de personajul său și-l privește critic sau îl admonestează (printr-o frază a lui Praida, Penciulescu, Culai Darie, sau prin însuși destinul pe care i-l rezervă), comuniunea se menține neîntrerupt, ca și valabilitatea mandatului încredințat de scriitor eroului său.

Ne-a surprins faptul că autorii acestui studiu valoros s-au aventurat uneori pe terenul sociologismului îngust, aruncînd din fuga condeiului „mirări" limitomane de tipul : „...stîrnește mirare faptul că Revoluția din Octombrie nu apare direct în opera sa" (a lui Camil Petrescu — *n.n.)*. Aceasta pentru că „de fiecare dată scriitorul extrem de receptiv la evenimentele contemporane, efectuează o adevărată secțiune transversală a societății burgheze, fără însă a o putea surprinde în ansamblul ei". Legătura, după cum se vede, nu suferă nici de prea multă precizie și logică, nici de un pronunțat caracter științific. Iată și explicația care însoțește constatarea că „Alta (din *Act venețian* — *n.n.)* nu-și poate depăși condiția socială și nu cea biologică" : „Cu toată inteligența ei, eroina nu va găsi la epoca respectivă putința de a-și afirma superioritatea într-unul sau altul din sectoarele vieții sociale și de aceea recurge la adulter, singura cale de a scăpa de monotonia unei vieți casnice".

Nu continuăm, pentru că n-am vrea să stîrnim mirare prin modul cam ciudat în care ilustrăm o apreciere pozitivă.

Dumitru SOLCMON

www.cimec.ro

calendar

Costache Conachi e socotit pe drept ca unul din primii noştri autori de piese teatrale.

Născut pe moşia părintească Ţigăneşti (lîngă Tecuci) la 14 octombrie 1777, ajunge unul din cei mai învăţaţi oameni ai epocii sale (cunoaşte în afara limbilor clasice şi greaca modernă, turca, franceza) ; se specializează în inginerie.

Între 1806—1812 este ispravnic de Tecuci, la 1814—1818 vornic de aprozi, iar sub Ioan Sturza este membru în comitetul care administra finanţele ; de la 1818—1831 este membru în comisia Moldovei pentru redactarea Regulamentului Organic.

Costache Conachi a început să scrie în ultima decadă a secolului al XVIII-lea, mai întîi ca autor al unor versuri, cîntate de lăutarii epocii sale în Moldova şi apoi cunoscute în Muntenia încă înaintea poeziilor lui Iancu Văcărescu.

Împreună cu lucrările originale de teatru ale lui Iordache Golescu, traducerile lui Alecu Beldiman, fragmentul de piesă de teatru : *Serdarul din Hîrlău*, găsit de Vasile Alecsandri, lucrările dramatice ale lui Costache Conachi, două la număr, pot fi socotite printre întîiele noastre lucrări teatrale romîneşti.

În decembrie 1806 i se reprezintă prima sa piesă : comedia *Judecata femeilor*. A doua piesă este scrisă în colaborare cu Dimitrachi Beldiman şi cu Niculai Dimachi şi e intitulată: *Comedia banului Constantin Canta ce-i mai zic Căbujan şi cavalier Cucoş*.

Ambele piese (aflătoare în manuscris la Biblioteca Academiei R.P.R.) poartă următoarea însemnare : «Nefiind teatru, s-au jucat comedia la „păpuşerii", după modelul străvechiului teatru de păpuşi, personajele pieselor purtînd denumirea de „obraze", actele de „perdele", iar scenele de „zile".»

Costache Conachi, retras la Ţigăneşti, încetează din viaţă la 4 februarie 1847.

Ion Sava s-a născut în Focşani, la 1 decembrie 1900, ca fiu al unor modeşti slujbaşi de stat.

Copilăria şi-a petrecut-o la Iaşi ; tot la Iaşi a urmat şcoala primară ; în acelaşi oraş urmează şi-şi absolvă liceul şi Facultatea de drept.

După ce-şi ia licenţa în drept, în 1923, face scurtă vreme avocatură şi apoi ziaristică.

Talentat caricaturist, înfiinţează şi conduce revista „Caricatura", prezentînd şi 15 expoziţii de caricaturi. A deschis şi condus „teatrul de vedenii" din Iaşi.

Din 1931, îl găsim pe Ion Sava angajat al Teatrului Naţional ieşean, sub directoratul lui Ionel Teodoreanu, ca profesor de estetică pentru actori şi după puţin timp, ca director de scenă. În acelaşi an, Ion Sava obţine un deosebit succes ca regizor al

www.cimec.ro

piesei *Simunul*. Spectacolele regizate de Sava purtau amprenta unei personalități cu o fantezie luxuriantă, a unei mereu înnoite viziuni plastice. În 1938, părăsește teatrul ieșean și se stabilește la București, detașat la Teatrul Național. Debutul în București îl face cu piesa lui L. Pirandello : *Șase personaje în căutarea unui autor.*

Ion Sava a fost în scurta sa carieră de director de scenă, un vizionar, mereu în căutarea desăvîrșirii artistice. Concepția lui regizorală și penelul său de caricaturist și pictor s-au împletit minunat în realizările sale scenografice.

Răpus de o boală crîncenă, Ion Sava a încetat din viață la 26 octombrie 1947.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

www.cimec.ro

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 — București
Tel. 4.35.58

ERATA

Pag.	Rîndul	In loc de	Se va citi	Din vina cui
12	25 de sus	procitate dialectică între simțire și gîndire. El precizează cu limpezime importanța emo-	e chemată să pună în mișcare exclusiv simțurile spectatorului, prin participarea lui emo-	redacție
26	11	Montegna	Mantegna	„
40	20	Montegna	Mantegna	„
36		amestecîndu-se	amestecîndu-te	„
37	20	Rudentore	Redentore	tipografiei
46	12 de jos	scumă	scumpă	redacției

Revista Teatrul

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Lei 5